R4 #38 #1742

Frau

Thora Thuren

ohne Farbe

vom Verfasser.

Emil Waldmann

Albrecht Dürers Leben und Kunst

Drei Teile

Albrecht Dürer

Von

E. Waldmann

Mit 80 Vollbildern nach Gemälden

Im Insel-Verlag zu Leipzig 1919

Dem Kunstfreunde

Oscar Schmitz in Dresden

in herzlicher Verehrung

zugeeignet

Vorbemerkung

Ein Katalog, der alle über Albrecht Dürer veröffentlichten Arbeiten verzeichnete, würde heute rund 1500 Nummern enthalten. Angesichts einer derart riesigen Dürerliteratur bedarf jede neue Arbeit über dieses Thema, soweit sie nicht eine Spezialuntersuchung oder einen Beitrag zur Forschung bringt, einer Rechtfertigung und einer Erklärung.

Die berühmten Dürerbiographien, die von Thausing oder die von Springer, sind, obwohl für die Wissenschaft immer noch höchst wertvoll und unentbehrlich, doch in zu vielen Dingen veraltet und überholt, als daß sie heute von nichtwissenschaftlichen Lesern noch rein genossen werden könnten. Andre wieder, wie die von Zucker und die von Bürkner, entbehren eines genügenden Abbildungsmaterials, und allen insgesamt haftet die für heutige Bedürfnisse etwas verwirrende Art der Disposition an, daß sie immer abwechselnd einige Seiten Lebensgeschichte und viele Seiten Kunstgeschichte und dann wieder einige Seiten Lebensgeschichte usw. bringen. Das klassische Dürerbuch aber, das von Wölfflin, setzt für den Leserkreis, an den mein Buch sich wendet, schon zu viel kunstwissenschaftliche und ästhetische Erfahrung voraus und steht auf einem höheren Niveau, als mein Bemühen, auch wenn es ihm möglich wäre, erreichen möchte. Und ebenso mit Robert Vischers großem grundlegenden Aufsatz. Die Absicht war, ein einfaches und schlichtes Buch über Dürer für heutige Bedürfnisse zu schreiben, mit klarer Trennung der Lebensgeschichte und der Kunstbetrachtung und

mit so vielen Abbildungen, daß auch der Laie eine ausreichende Vorstellung vom Wesen und der Leistung Dürers bekommen kann.

Der vorliegende erste Band enthält also die Lebenserzählung und die Abbildungen der Gemälde. Der zweite, der eine Auswahl der schönsten Kupferstiche und Holzschnitte abbilden wird, soll sich mit dem Wesen der Dürerschen Kunst befassen, und der dritte wird an der Hand vieler Zeichnungen über Dürers Stil handeln.

Der Verfasser wäre froh, wenn es ihm auf diese Weise gelänge, seine eigene Dürerliebe auch auf manche Leser zu übertragen und sie zu weiterer Beschäftigung mit seiner ja äußerlich so leicht zugänglichen Kunst anzuregen. Jede Generation sieht ihren Dürer anders, und unsre, glaube ich, sieht ihn noch zu wenig.

Bremen, 1916

Emil Waldmann.

Jugend, Lehrjahre und Wanderjahre

Albrecht Dürers Familie stammt aus Ungarn. Der Großvater, Anthoni, kam als Knabe aus dem Dorfe Ajtos, wo seine Sippe als Bauern und Handwerker saß, in das nahegelegene Städtchen Gyula bei Großwardein und wurde Goldschmied. Sein ältester Sohn Albrecht, unsres Albrecht Vater, lernte gleichfalls das Goldschmiedehandwerk. Nach beendeter Lehrzeit begab er sich auf die Wanderschaft, reiste durch Deutschland und die Niederlande, sah sich bei den großen Künstlern und den Meistern seines Faches gründlich um und setzte sich dann im Jahre 1455 in Nürnberg fest. Zunächst war er Geselle bei dem Goldschmied Hieronymus Holper, dann erwarb er, im Jahre 1468, das Meisterrecht, nachdem er im Vorjahre, als angehender Vierziger, die Tochter seines Lehrherrn, die 15jährige Barbara Holper, geheiratet hatte. Mit ihr, die damals eine „hübsche gerade Jungfrau" war, zeugte er im Laufe von 24 Jahren 18 Kinder. Das dritte in dieser langen Reihe, das am 21. Mai 1471 geboren wurde, war Albrecht, der später so berühmt gewordene Maler und Kupferstecher

Ob in Albrecht Dürer neben dem deutschen auch ungarisches Blut floß, wissen wir nicht zu sagen. Sein Vater sieht auf den Bildnissen, die der Sohn gemalt hat, nicht so aus. Er selbst auch nicht, im allgemeinen wenigstens. Nur in dem anonymen, erst nach seinem Tode erschienenen Profilbildnis, dem mit der heftigen Umrißlinie, der sehr scharf gebrochenen Nase und dem merkwürdig lodernden Blick, könnte man zur Not

fremde Züge entdecken. Aber das Wesen und der Charakter des Mannes, so wie wir ihn aus seinen Worten und Werken kennen, war so durchaus deutsch, daß wir am liebsten annehmen, das Geschlecht sei ursprünglich aus Deutschland nach Ungarn ausgewandert und habe dort in der fremden Umgebung sein Deutschtum hochgehalten und dadurch nur um so reiner bewahrt. Kolonialdeutsche auf vorgeschobenem Kulturposten zeigen ja manchmal die deutschen Wesenszüge in reinerer Ausprägung als die Reichsdeutschen selber – die Balten sind noch heutigen Tages ein Beweis dafür. Jedenfalls waren die Vornamen in der Dürerfamilie in überwiegender Mehrzahl deutsch.

Wir besitzen über Dürers Eltern, außer den gemalten und gezeichneten Bildnissen, auch literarische Urteile von der Hand ihres großen Sohnes. In seiner Familienchronik hat er ihnen ein redendes Denkmal gesetzt. Für seinen Vater hatte er zeitlebens große Hochachtung und Verehrung: der Goldschmied verdiente sie. Auch bei seinen Mitbürgern war er ein angesehener Mann, er erfreute sich des Vertrauens der Obrigkeit, des Rates, und wurde bei dem wichtigen Amt des Silberzeichnens und Goldstreichens beschäftigt, auch mehrfach zum Geschworenen und Distriktsvorsteher gewählt. In seiner Kunst muß er sehr geschätzt gewesen sein, erhielt er doch einmal sogar vom Kaiser Friedrich den Auftrag, ihm ein Trinkgefäß zu machen. Was Dürer, der Sohn, von ihm erzählt, paßt gut zu den Bildnissen, die uns erhalten sind: ein schweigsamer Mann mit offenem guten Blick, wohl bekannt mit Kummer und Sorge. „Item dieser obgemeldt Albrecht Dürrer der Alter hat sein Leben mit großer Mühe und

schwerer Arbeit zugebracht und von nichten anders Nahrung gehabt, dann was er vor sich, sein Weib und Kind mit seiner Hand gewunnen hat. Darum hat er gar wenig gehabt. Er hat auch mancherlei Betrübung, Anfechtung und Widerwärtigkeit gehabt. Er hat auch von männiglich, die ihm gekannt haben, ein gut Lob gehabt. Dann er hielt ein ehrbar christlich Leben, war ein geduldig Mann und sanftmütig, gegen jedermann friedsam." So schreibt sein Sohn in seiner Familienchronik und erwähnt dann weiter, wie dieser sein lieber Vater sich aus viel Gesellschaft und weltlichen Freuden nicht viel machte, sondern ein stiller Mensch war, und sehr gottesfürchtig; wie er seine Kinder immer ermahnte, Gott lieb zu haben und gegen den Nächsten stets aufrichtig und treu zu handeln.

Mit großer Zärtlichkeit hing Dürer an seiner Mutter. Auch sie erzog ihre Kinder zur Frömmigkeit und Rechtschaffenheit, und auch als ihr Sohn Albrecht schon erwachsen und berühmt war, scheute sie sich nicht, ihn „allewege fleißig zu strafen", wenn er nicht richtig handelte. Als sie zwei Jahre nach dem Tode ihres Mannes gänzlich mittellos dastand, nahm er sie zu sich, und als er in Venedig war, denkt er in seinen Briefen ihrer immer mit großer Sorge, ob es ihr auch gut gehe — in denselben Briefen, in denen von seiner Frau kaum oder nur sehr hart die Rede ist. Ihr Tod im Jahre 1514 hat ihn tief bekümmert. In seinem Gedenkbuch hat er ihn aufgezeichnet, mit allen schrecklichen Einzelheiten, die er mit ansah, als er mit ihr betete. Er spricht von ihrem elenden Leben und preist ihre Güte und daß sie sich nie für alle ihr widerfahrene Unbill an jemand habe rächen wollen.

Und am Schluß dieser Aufzeichnung, nach der Anrufung der himmlischen Gnade, wallt noch einmal die große Liebe in ihm auf: „Und in ihrem Tode sah sie viel lieblicher aus, als da sie noch das Leben hatte."

So waren die Eltern. Von den vielen Kindern stand dem Vater der junge Albrecht besonders nah, da er ein aufgeweckter und fleißiger Bursche war. Er sollte einmal der Nachfolger des väterlichen Handwerks werden, und als er ein paar Jahre zur Schule gegangen war und Lesen und Schreiben gelernt hatte, nahm der Vater ihn zu sich in die Lehre. Auch hier zeigte er sich geschickt – aber sehr bald stellte es sich heraus, daß er eigentlich mehr Lust zum Zeichnen und Malen hatte als zum Goldarbeiter. Natürlich war der Vater anfangs ungehalten darüber, ihn reute die in der Lehre verlorene Zeit. Doch gab er schließlich nach, wohl weil er vor den Zeichnungen des Knaben, etwa dem Selbstbildnis mit Silberstift und der vielleicht in aller Heimlichkeit auf dem Boden skizzierten „Frau mit dem Falken", die große Begabung nicht gut leugnen konnte. Nun mußte ein geeigneter Meister als Lehrherr gesucht werden. Man dachte an den Größten, den Deutschland damals hatte, Martin Schongauer in Kolmar. Aber der war gerade damals nicht in Kolmar anwesend, sondern auf Reisen, und so entschied man sich dafür, den jungen Dürer zu dem Haupt der Nürnberger Malerschule, zu Michel Wohlgemut, zu geben. Bei diesen Besprechungen dürfte Albrechts Pate, Anthoni Koburger, der bekannte Buchdrucker und Verleger, ein entscheidendes Wort mitgeredet haben. Koburger stand mit Wohlgemut in Beziehung und bestellte bei

ihm Holzschnittillustrationen zu Büchern seines Verlages, zum „Schatzbehalter" und zur „Weltchronik" Hartman Schedels.
Am 30. November des Jahres 1486 trat der junge Dürer in die große Werkstatt Wohlgemuts ein. Die Lehre war hart, er hatte viel auszustehen von den Gesellen, aber seinen Meister hat er immer sehr geehrt und geachtet und noch im Jahre 1516 sein Bildnis gemalt. Die Wohlgemutsche Werkstatt hatte in jenen Jahren viele Aufträge für Altargemälde, an denen oft mehrere Hände beschäftigt waren und an die auch Dürer bisweilen mit Hand anlegen durfte. Zum Beispiel kann man bei dem Peringsdorfferschen Altar, dessen Hauptausführung dem Wilhelm Pleydenwurf, Wohlgemuts Werkstattgenossen, zufiel, Dürers Hand erkennen. Auch an den Holzschnittillustrationen, die in der Werkstatt für den Verlag des Anthoni Koburger hergestellt wurden, mag er mitgearbeitet haben.
Drei und ein halbes Jahr dauerte die Lehre, im Frühjahr 1490 war sie beendet. Bald nach Ostern begab sich der junge Künstler auf die Wanderschaft, sein Vater wünschte, daß er die Welt kennen lernte, so wie er selbst es in seiner Jugend ja gemacht hatte. Wir können nun bedauerlicherweise nicht genau angeben, wo überall sich Dürer auf seinen Reisen damals aufgehalten hat, besonders über den Beginn der Wanderschaft wissen wir nichts. Nur so viel ist sicher, daß es ihn trieb, den verehrten Meister Martin Schongauer nun doch noch aufzusuchen. Indessen, als er im Jahre 1492 in Kolmar ankam, war er kurz vorher verstorben, und Dürer traf nur die Brüder an, die ihn freundlich aufnahmen. In den Jahren 1492–1494 muß er

sich im Südwesten Deutschlands aufgehalten haben, Spuren von ihm führen nach Basel und Straßburg, vielleicht auch nach Freiburg.

Welcher Art war nun die Tätigkeit Dürers damals? Wenn wir uns klarmachen, daß er natürlich nicht mit einem Stipendium oder mit einer von seinem armen Vater wohlgefüllten Geldkatze auf die Studienreise ging, sondern sich seinen Lebensunterhalt während dieser vier Reisejahre selbst verschaffen mußte, so drängt sich uns die Annahme auf, daß der junge Künstler sich vornehmlich als Zeichner für die Illustration sein Brot verdiente. Zeichnen für den Holzschnitt hatte er in Wohlgemuts Betrieb gründlich gelernt, und diese Tätigkeit war gerade damals, bei dem allgemeinen Aufschwung des Buchwesens, die vergleichsweise aussichtsreichste, und so mag das lange Verweilen in Südwestdeutschland auch praktische Gründe gehabt haben – in Basel und Straßburg saßen hervorragende Drucker und Verleger. Denn daß Dürer nicht nur gelegentlich, sondern vornehmlich für den Baseler Holzschnitt tätig war, daß er tatsächlich der Zeichner der für Basel gemachten Terenzillustrationen, der Holzschnitte zum „Ritter von Thurn" und der meisten Holzschnitte in Brants „Narrenschiff" war, diese Meinung bricht sich allmählich immer mehr Bahn (trotzdem der sehr ernst zu nehmende Widerspruch einiger Forscher gegen diese von Daniel Burckhardt aufgestellte Hypothese noch besteht). Denn der Stil dieser Arbeiten, ein sehr ausgesprochen persönlicher Stil, ist in der Baseler Buchkunst vor Dürers Auftreten nicht festzustellen, und nach Dürers Weggang verschwindet er wieder

und taucht dann, mit Dürer, in Nürnberg auf, um dort weiterentwickelt zu werden. Dies muß doch in ursächlichem Zusammenhang stehen. Und wenn man gesagt hat, dieser Stil mit seinem lebhaften Temperament, seinem glänzenden Geschmack und seiner oft an Routine grenzenden Sicherheit des Könnens sei nun einmal, gefühlsmäßig, nicht der Stil des etwas späteren Nürnberger Dürer, des Apokalypse-Dürer, und Geschmack und Routine seien nun einmal nie und nimmer Dürers Sache, so kann man das Tatsächliche dieser Einwände ruhig zugeben und doch darauf hinweisen, daß eine so grundsätzliche Wandlung eines Künstlers nicht etwas so ganz Unerhörtes in der Kunstgeschichte darstellt. Bisweilen, und gerade bei ganz großen Künstlern, bricht an irgendeinem Punkte der Entwicklung eine vollständig neue Überzeugung über einen Menschen herein, meist unter dem Einfluß einer Ortsveränderung; und auf einmal beherrscht er das nicht mehr, was er gestern noch spielend konnte. Wir brauchen ja nur an Hans von Marées zu denken, an das Routinierte seiner Anfänge und an den Augenblick, wo das Genie in ihm plötzlich das Talent erstickte, — und wir werden den Bruch auch in Dürers Entwicklung nicht so ungeheuerlich mehr finden und immerhin ihn noch lieber hinnehmen, als die andere Hypothese, die Meinung, Dürer sei damals auf Schritt und Tritt von einem geheimnisvollen künstlerischen Doppelgänger begleitet gewesen. Solange man die Existenz dieses großen Unbekannten nicht greifbarer glaublich machen kann als bisher, und solange man nicht annehmen mag, zufällig sei er bei Dürers Weggang plötzlich gestorben, solange darf man in ihm getrost

den jungen Dürer selbst sehen und sagen: Dürer war in den Jahren 1492–1494 in Basel als Zeichner für den Holzschnitt tätig. Daneben muß er auch etwas gemalt haben, ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1493 ist uns erhalten, der junge Mann mit einer Blüte „Männertreu" in der Hand, vielleicht eine Arbeit, die im Zusammenhange mit einer uns nicht bekannten Liebesgeschichte steht.

Heirat und erster Aufenthalt in Venedig

Fast genau vier Jahre dauerte die Wanderzeit, dann kehrte Dürer, gegen Ende Mai 1494, nach Nürnberg zurück, auf Geheiß seines Vaters. Er sollte sich verheiraten, die Eltern hatten eine passende Partie für ihren Sohn gefunden: Agnes Frey, die Tochter eines angesehenen Nürnberger Bürgers, Mechaniker und Musiker von Beruf, mit Ratsfamilien verschwägert und im Besitze vieler städtischer Ehrenämter. Der war, wie Dürer in seiner Familienchronik schrieb, mit seinem Vater einig geworden und wollte die für damalige Verhältnisse nicht ganz unbeträchtliche Summe von 200 Gulden als Mitgift geben. Schon Anfang Juli fand die Hochzeit statt, die Hauptbeteiligten, Albrecht und Agnes, waren entweder nicht gefragt worden oder hatten gegen den Handel nichts einzuwenden gehabt. Denn ein Handel war es; die Nüchternheit, mit der Dürer den Hergang in sein Büchlein eintrug, ohne sich darüber zu wundern, läßt darüber keinen Zweifel.

So fand sich nun der eben Dreiundzwanzigjährige als Ehemann in seiner Heimat wieder. Über das Verhältnis zu seiner Frau ist nun nicht viel Erfreuliches zu sagen, er selbst hat darüber so gut wie gar nichts gesagt, und das ist doch auffallend bei ihm, der von seinen Eltern so gern mit Liebe und Verehrung spricht. Hübsch war Frau Agnes nicht, aber auch nicht einmal liebenswürdig. Die beiden paßten gar nicht zueinander, sie verstand ihren Mann nicht und muß ihm das Leben oft recht sauer gemacht haben mit ihrer Kleinlichkeit und Knurrigkeit, mit ihrem

Geiz und mit ihrer Tugend. Vielleicht hatte sie sachlich manchmal nicht ganz unrecht, wenn sie seiner Freude am Geldausgeben und am schönen Auftreten einen Stein in den Weg legte; denn Albrecht Dürer war etwas verschwenderisch veranlagt. Aber es kommt auf die Art und den Ton an, und der muß sehr unangenehm gewesen sein. Denn Pirckheimers Äußerung über Frau Dürer („es sollte einer lieber eine Bübin, die sich sonst freundlich hielt, haben, als solch eine nagende, argwöhnische und keifende fromme Frau") ist so niederschmetternd, daß man, auch wenn man nur die Hälfte davon glaubt und die andere Hälfte auf Pirckheimers Reizbarkeit und Bosheit schiebt, immer noch das Gefühl nicht los wird, sie sei eine unerträgliche Person gewesen. Und Pirckheimer kannte Dürers häusliche Verhältnisse genau. So wundern wir uns nicht, daß die Frau dem jungen Ehemann schon sehr bald recht gleichgültig wurde und daß er in ihr nicht mehr sah als die Frau, die ihm sein Haus und seinen Kunstladen in Ordnung hielt, die auf der Messe seine Kupferstiche und Holzschnitte feilbot und auf die es im übrigen nicht besonders ankam, zumal da die Ehe kinderlos blieb. Schon wenige Monate nach der Hochzeit machte sich Dürer wieder auf die Wanderschaft, er zog im Herbst in aller Ruhe durch Tirol nach Venedig und blieb dort studienhalber einige Monate. Daß er sein Weib auf dieser Reise mitnahm, ist mehr als unwahrscheinlich. Auch bei seinem zweiten venezianischen Aufenthalt war er ja ohne sie, und was wir aus seinen damaligen, an seinen Freund Pirckheimer gerichteten Reisebriefen über sie erfahren, klingt sehr unfreundlich. Als sie ihm, während sie auf der Frank-

furter Messe seine Geschäfte besorgte, einmal eine Zeitlang nicht geschrieben hatte, teilte er dies dem Freunde mit: „Von meiner Frau höre ich gar nichts; nun, vielleicht ist sie inzwischen gestorben." Und als Pirckheimer dann einmal einen sehr ordinären Scherz über Frau Dürer macht, antwortet der Ehegatte mit einem Witz, den man nur als zynisch und höchst gefühlsroh bezeichnen kann, selbst wenn man in Anrechnung bringt, daß die Welt damals derber empfand als wir heute. Auch gab er sich durchaus keine Mühe, seine hohen erotischen Ansprüche, über die wir durch Lorenz Beheim unterrichtet sind, etwa seiner Frau wegen aufzugeben und ihr die eheliche Treue zu halten. In Venedig hat er ein sehr lockeres Leben geführt. Kurz, von Eheglück ist nichts zu spüren, nicht einmal von einem halbwegs harmonischen Zusammenleben. Sie war und blieb auch in späteren Jahren eine Art von Haushälterin für ihn. Auf der niederländischen Reise im Jahre 1521, auf die er sie aus Geschäftsrücksichten mitnahm, lebten sie kaum zusammen: in Antwerpen, seinem Standquartier, mußte die Frau mit der Magd in der Küche essen, während er mit dem Hausherrn, bei dem sie wohnten, zu Tische sitzt. Wie sehr er sie überhaupt vernachlässigte, ersieht man auch daraus, daß seine Freunde untereinander sich über dieses Thema wie über eine bekannte Tatsache unterhielten. Als Dürer im Jahre 1519 mit dem Plane umging, nach England und Spanien zu reisen, schrieb Lorenz Beheim an Pirckheimer, er solle das doch unterlassen und lieber zu Hause bleiben; „er solle lieber seiner Frau dienen oder vielmehr sie ihm". Man hat den bestimmten Eindruck: Dürer mochte seine Frau nicht leiden.

Was Dürer bewogen hat, im Jahre 1494 nach Venedig zu gehen, glauben wir zu erraten, wenn wir uns die Entwicklung seiner Kunst ansehen. Italien beschäftigte ihn. Während seiner Wanderschaft mochte er hie und da italienische Kunstwerke kennen gelernt haben, auch in Nürnberg gab es sicher italienische Stiche zu sehen, und als er nun da saß und sich selbständig äußern wollte, da ward das Bedürfnis wohl unabweislich, dieses Neue, das ihn innerlich so beschäftigte, an Ort und Stelle kennen zu lernen. Kopieren allein tat es nicht, er mußte italienische Luft atmen. Und so ging er, als erster deutscher Künstler, studienhalber nach Italien! Wenn nur irgendwelche Nachrichten über diesen venezianischen Aufenthalt Dürers vorhanden wären! Aber wir haben kein einziges literarisches Zeugnis darüber, und so sind wir auf bloße Vermutungen angewiesen. Er scheint dort als lernbegieriger junger Mann herumgegangen zu sein, offenen Auges, vielleicht nicht nur in Venedig, sondern auch weiterstreifend. Immerhin möglich, daß er damals sogar in Mailand war. Beziehungen scheint er in Venedig nicht groß angeknüpft zu haben, jedenfalls erwähnt er in seinen Briefen während des zweiten venezianischen Aufenthaltes nicht, daß er alte Freunde wiedersah. Nur *eine* wichtige Bekanntschaft machte er damals, aber eine, die für sein ganzes Leben große Bedeutung haben sollte: er lernte Jacopo de Barbari kennen. Das war ein Maler und Zeichner, ein Künstler dritten Ranges, der aus der Vivarinischule stammte – talentvoll und ansprechend, aber durchaus keine bedeutende Persönlichkeit; nicht mehr ganz jung damals, 45 oder gar 50 Jahre alt. An den schloß er sich an.

Zunächst bewunderte er gewiß seine Kunst, Kupferstecher, mit denen er reden konnte, gab es ohnehin wohl nicht viele in Venedig, und Dürer war einstweilen Graphiker. Dann aber zog ihn etwas andres zu diesem Menschen hin: Barbari muß eins von den nicht ganz seltenen Talenten gewesen sein, deren Reden über Kunst interessanter sind, als ihre Kunst selbst. Dürer hörte ihnen zu, und in diesen Reden wird er zuerst das erfahren haben, was ihn sein ganzes Leben hindurch dann so leidenschaftlich interessierte, theoretische Dinge über Kunst, Ahnungen von Kunstlehre und Gesetzmäßigkeit, vielleicht ein Abglanz der Weisheiten des großen Lionardo da Vinci, der ja gerade im Jahre vorher in Venedig zu einem kurzen Aufenthalt geweilt hatte. Zwar spüren wir in den nächsten Jahren in Dürers Schaffen noch wenig von diesen theoretischen Bemühungen, erst gegen Ende des Jahrzehnts kommt dies zum Durchbruch. Aber der Grund war erst einmal gelegt, das Samenkorn war eingepflanzt, und auf diese erste Liebe seiner künstlerischen Jugend ist Dürer dann immer wieder zurückgekommen. Auch in den Zeiten, in denen seine Anschauung über Barbaris Kunst längst hinausgewachsen war, hat er den Mann sehr geachtet. Denn es ist doch nicht ausgeschlossen, daß Barbaris Übersiedelung nach Nürnberg wenigstens nicht ganz ohne Zutun Dürers stattfand. Noch ein paar Jahre nach seinem Tode interessierte er sich für ihn, in den Niederlanden im Jahre 1521 bat er sich von Kaiser Karls Schwester, der Statthalterin Margarete, Jacopo de Barbaris Skizzenbuch aus, wenn auch vergeblich.

Erste Selbständigkeit

Als er nun im Frühsommer 1495 wieder in Nürnberg war, handelte es sich für ihn darum, sich ganz selbständig zu machen. Eine Malerzunft, vor der er sein Meisterstück hätte ablegen müssen, gab es dort nicht, die Malerei war ein freies Gewerbe, das jeder ausüben durfte, und so blieb Dürer zunächst mit seinem Lehrherrn Wohlgemut zusammen. Seine Tätigkeit bestand wohl anfangs wieder im Zeichnen für den Buchholzschnitt und in der Mitarbeit an Altarmalereien; daneben begann er den Kupferstich zu pflegen. Erst 1497 trennte er sich von seinem Meister und machte eine eigene Werkstatt auf, mit eigener Druckpresse und einigen Gesellen, und damals begann nun seine erste große Tätigkeit. Eine Reihe von Kupferstichen religiösen und mythologischen Inhalts sowie Genredarstellungen gab er als Einzelblätter heraus, mit seinem später weltberühmt gewordenen Monogramm versehen. Im Jahre 1498 erschien dann in seinem eigenen Verlag das umfangreiche Werk der Apokalypse, 15 Blätter in Großformat, mit deutschem und lateinischem Text. Wahrscheinlich ließ er die Auflage bei seinem Paten Anthoni Koburger drucken, denn die Typen des Textdruckes gehörten Koburger. Daß er das Werk seinem Paten nicht auch in Verlag gab, was, bei Koburgers ausgedehnten Beziehungen, das kaufmännisch Sicherste gewesen wäre, läßt darauf schließen, daß er von dem Erfolge des Unternehmens auch ohnedies überzeugt war. Wieweit dies geschäftlich zutraf, wissen wir nicht genau; als er später eine Neuauflage machte, bediente er sich nur des

lateinischen Textes, und so darf man vermuten, daß bei den ungelehrten Kreisen die Nachfrage nicht allzu groß war. Aber künstlerisch war es ein durchschlagender Erfolg. Die Apokalypse gilt mit Recht als das große Hauptwerk der Dürerschen Jugendzeit und hat ihn berühmt gemacht; das Monogramm, das dann noch verschiedene große Einzelholzschnitte trugen, war fortan bei Kunstfreunden hoch geschätzt.

Nun kamen die Aufträge in seine junge Werkstatt; der Kurfürst von Sachsen, Friedrich der Weise, bestellte Gemälde bei ihm, möglichenfalls auch jene Reihe von Darstellungen der sieben Schmerzen der Maria, die aus Wittenberg stammen, sicher aber das dreiteilige Altarbild der anbetenden Madonna, das ebenfalls für Wittenberg, für die Schloßkirche, gemalt wurde.

Rechnet man dazu einige andere Altarbilder, das Paumgartnersche mit der Geburt des Christkindes und den großen Einzelfiguren auf den Flügeln, ferner eine Darstellung von Christi Beweinung, sowie einen kleineren Altar, von dem uns nur die Flügelbilder mit dem heiligen Onuphrius und Johannes dem Täufer erhalten sind, so kann man sich einen Begriff davon machen, wie es dem jungen Meister an Zuspruch und lohnender Beschäftigung nicht fehlte. Daneben ging die Tätigkeit als Bildnismaler her. Zunächst mußte er bei seinem Aufenthalt in Sachsen den Kurfürsten Friedrich den Weisen, seinen Auftraggeber für Wittenberg, porträtieren. Dann malte er seinen alten Vater noch einmal, ferner ein schönes Mädchen aus der Familie der Fürleger, die Tuchers gaben ihm gar sechs Bildnisaufträge, Oswolt Krel folgte, und wahrscheinlich bestellte auch der Pfalz-

graf Friedrich der Zweite damals sein Bildnis bei ihm. Am schönsten aber malte er, im Jahre 1498, sich selber, in kostbarer, eleganter Tracht, stolz, im Vollgefühl jugendlichen Glückes und ersten Ruhmes. Er muß in jenen Jahren wirklich glücklich gewesen sein, in einem etwas zur Schau getragenen Glück, so wie der junge Rembrandt, der sich im Anfang seiner Laufbahn ja auch getragen fühlte von der großen Welle des über Nacht hereingebrochenen Erfolges. –

Ungefähr in der gleichen Zeit, in der Dürer mit der Apokalypse beschäftigt gewesen war, hatte er noch an einer anderen Holzschnittfolge in Großformat gearbeitet, an der „Großen Passion". Aber er hatte die Arbeit aus der Hand gelegt, ehe die ganze Reihe der Darstellungen vollständig war, und nahm sie dann erst zwölf Jahre später wieder vor, aus welchem Grunde, wissen wir nicht – vielleicht hatten ihn die Aufträge, die ihm dann wurden, nicht zur Ruhe kommen lassen.

Um die Jahrhundertwende fesselten ihn andere Aufgaben. Jacopo de Barbari war im Jahre 1500 als Hofmaler Kaiser Maximilians nach Nürnberg gekommen, wohlversehen mit Empfehlungen an Nürnberger Patrizier und Humanisten, den Nürnbergern auch nicht ganz unbekannt. Denn der in Venedig ansässige Anthoni Kolb gab gerade in jenem Jahre Barbaris Riesenholzschnitt des Planes von Venedig heraus, und da man dergleichen Werk nicht in Venedig drucken konnte, so mußten wahrscheinlich Nürnberger Formschneider und Drucker, etwa die aus der Koburger-Werkstatt, mithelfen. Mit ihm trat Dürer natürlich wieder in Beziehung, vielleicht in künstlerischen Wett-

bewerb, gewiß aber in künstlerisches Zusammenarbeiten: beide waren zwischen 1501 und 1504 bei der Ausmalung des Schlosses des Kurfürsten Friedrichs des Weisen in Wittenberg tätig. Während dieses Aufenthaltes seines italienischen Freundes in Deutschland wandte Dürer sich nun wieder den Dingen zu, die ihm vor fünf Jahren in Venedig so starken Eindruck gemacht hatten, dem Streben nach Gesetzmäßigkeit im Schaffen, dem Geheimnis der Proportion des menschlichen Körpers. „Aber ich was zu derselben Zeit noch jung und hätt nie von solchen Dingen gehört. Und die Kunst ward mir fast lieben und nahm die Ding zu Sinn, wie man solche Ding möcht zu Wegen bringen. Denn mir wollt dieser vorgemeldt Jacobus seinen Grund nit klärlich anzeigen, das merket ich wol an ihm. Doch nahm ich mein eigen Ding für mich und las den Fitrufium, der beschreibt ein Wenig von der Gliedmaß eines Mannes." So sagt Dürer später in einer dann verworfenen Einleitung zu seiner Proportionslehre. Jacopo de Barbari, Jakob Walch, der Welsche, wie man ihn nannte, verstand die Kunst, sein Wissen mit dem Schleier des Geheimnisses zu umhüllen. Er deutete mehr an, als daß er klipp und klar äußerte, wobei es darauf ankam, und das letzte, entscheidende Wort sagte er nicht, vielleicht weil er es selbst nicht wußte. Aber daß Dürer nun nicht wieder loskam von dem rätselhaften Problem und daß er nun den Vitruv in die Hand nahm, um zu forschen und zu studieren, das verdankt er doch Barbaris Anregung. Und so sehen wir ihn denn in den nächsten Jahren eifrig mit diesen Fragen beschäftigt, das Problem des menschlichen Körpers steht im Mittelpunkt seines Interesses, er

mißt und rechnet Proportion und Perspektive, und die theoretischen Unterhaltungen mit den gelehrten Freunden „auf den Stuben", also am Stammtisch, wie wir sagen würden, machten ihm den Kopf warm. Wohinaus er gern wollte, zeigt ein Gemälde aus dem Jahre 1500, Herkules und die stymphalischen Vögel, in dem er ein Vorbild des Pollajuolo sich zum Muster nahm. Dergleichen selbst schaffen können, das war es.

Danebenher ging emsige Arbeit an der Verfeinerung seiner Kupferstichtechnik, von Jahr zu Jahr kann man die Fortschritte und Verbesserungen verfolgen, immer reichere und immer glänzendere Wirkungen rang er dem Material ab, und als er im Jahre 1504 die Proportionsstudien in dem lange vorbereiteten Stich von Adam und Eva zum Abschluß brachte und sich sagen durfte, daß er nun um die Maße von Mann und Weib Bescheid wußte, da hatte er auch die Technik des Stechens zu einer Höhe hinaufgeführt, die alles bisher Bekannte weit hinter sich ließ und die auch Jacopo de Barbari mit blassem Neid erfüllen konnte. Gemalt wurde in dieser Zeit, außer den Arbeiten für den Kurfürsten Friedrich den Weisen im Wittenberger Schloß, wenig, wie es scheint; das einzige uns erhaltene größere Bild aus dieser Epoche, die Anbetung der Könige (Florenz), die 1504 datiert ist, entstand vermutlich auch im Auftrag dieses kunstliebenden Fürsten. Sollte nicht am Ende auch die aus dem gleichen Jahre stammende „Grüne Passion", diese Reihe von höchst sorgfältig ausgeführten Miniaturen, für denselben Amateur gemacht worden sein? Die auffallend bildmäßige Durchführung dieser Blätter, zu denen vorbereitende Federzeichnungen

erhalten sind, legt den Gedanken nahe, es handle sich hier um bestellte Arbeit. Miniaturen von dieser technischen Vollendung pflegte Dürer zu seiner eigenen Freude nicht zu machen, zumal wenn er das künstlerisch Wesentliche schon in Federzeichnungen niedergelegt hatte, und dem Kurfürsten wäre ein derartiger Auftrag schon zuzutrauen. –

Zu Arbeiten für den Holzschnitt kam Dürer damals fast gar nicht, eine in Angriff genommene Folge des Marienlebens gab er erst später heraus, und auch Einzelholzschnitte sind ziemlich selten. –

Zweiter Aufenthalt in Venedig

Im Spätherbst des Jahres 1505 reiste Dürer nach Venedig. Über Zweck und Anlaß dieser zweiten Italienfahrt des Meisters sind wir ebensowenig authentisch unterrichtet wie bei der ersten Reise. Aber während wir dort mit einiger Sicherheit annehmen durften, daß rein künstlerische Gründe, nämlich die notwendig gewordene persönliche Auseinandersetzung mit Italien, maßgebend waren, können wir Ähnliches für diesen zweiten Aufenthalt nicht so ohne weiteres behaupten. Was ihn von italienischer Kunst am meisten interessierte, das Proportionsgeheimnis der Menschengestalt, war bis zu einem gewissen Grade im Adam und Eva-Stich unter Dach und Fach gebracht, auch über die Proportion des Pferdekörpers hatte er sich in zwei Stichen ausgesprochen. Fühlte er vielleicht ein Stocken in seinem Schaffen? Die Grüne Passion zeigt müde Stellen, und wenn er dort auch, besonders in der Gestaltung seines Christustypus, dem Schönheitsideal des Südens, und zwar in seiner lieblichen Ausprägung, sehr nahe gekommen war, er konnte anderseits die Großheit der Form, die er einst an Mantegna so sehr bewundert hatte, mit Recht vermissen. Möglich auch, daß das Zusammenarbeiten mit Jacopo de Barbari in Wittenberg ihm einen Anstoß gegeben hat, daß der damals fast sechzigjährige Barbari das, was Dürer machte, nicht antikisch genug fand, oder daß er ihm bei der Arbeit von dem weichen, malerischen Stil seiner Kunstheimat und von den schönen harmonischen Farben Venedigs erzählte. Ganz klar sehen wir in die Dinge nicht hinein,

und man darf keineswegs die andre Erklärung ablehnen, daß auch geschäftliche Erwägungen mitbestimmend waren bei dem Plan dieser Reise: die Aussicht, Auftraggeber zu finden, denn in der reichen Lagunenstadt lebten angesehene Nürnberger Kaufleute; oder gar die von dem italienischen Künstlerbiographen Vasari mitgeteilte Tatsache, Dürer habe in Italien einmal nach dem Rechten sehen müssen, weil Marc Anton, der Kupferstecher, Dürers Arbeiten flott kopierte und diese Arbeiten unbedenklich mit Dürers bekannter Autorenmarke, dem geschätzten Monogramm versah. Irgendwelche zwingende Gründe aber muß Dürer für diesen Ausflug über die Alpen gehabt haben. Eine einfache Studienreise oder Anregungsfahrt konnte er sich schon in finanzieller Hinsicht nicht gestatten, denn das Geld, das er für Venedig brauchte, mußte er sich erst von seinem Freunde Wilibald Pirckheimer leihen.

Wenn Dürer in der Erwartung nach Venedig gezogen war, hier geschäftlich voranzukommen, so trog ihn diese Hoffnung nicht. Sechs kleine Bilder hatte er mitgenommen, und schon bald konnte er seinem Freunde berichten, sie seien alle, bis auf eines, verkauft. Und auch die andre Hoffnung, Aufträge zu erhalten, erfüllte sich: die deutsche Kolonie, in deren Vorsitz Nürnberger und Augsburger Kaufleute saßen, bestellte bei ihm ein Altargemälde für die Kirche ihres neugebauten Kaufhauses, des Fondaco dei Tedeschi am Rialto. Da der Architekt dieses Hauses ein Augsburger war, durfte der große Maleraufrag mit Fug und Recht einem Nürnberger zufallen. Es war aber nicht nur eine Gefälligkeitsbestellung, nicht nur der Wunsch, einem

Landsmann einen Auftrag zukommen zu lassen. Die Herren dort verstanden sich auf Kunst und auf Künstler, sie wollten auch sonst nur das Beste haben. Als es sich darum handelte, die Fassade ihres Kaufhauses, des Fondaco, mit Wandmalereien zu schmücken (weil es ihnen verwehrt worden war, ihr Haus aus Marmor zu bauen), da wandten sie sich an den genialsten der jüngeren Generation, an Giorgione. Auch hatten sie verständige Berater zur Hand, den Ratsmaler Gentile Bellini, der am Fondaco ein Makleramt innehatte. Sie wußten also, was gut war, und erwarteten ein Meisterwerk, mit dem sie auch bei den Italienern Ehre einlegen konnten. Und so malte denn Dürer für seine Landsleute, für ihre Kirche San Bartolommeo, das „Rosenkranzfest", ein großes Madonnenbild, jene Szene, wo die Mutter Gottes und das Christuskind Papst und Kaiser mit Rosenkränzen schmücken, im Beisein vieler Zuschauer, die ihrerseits durch den heiligen Dominikus und eine Schar von Engeln bekränzt werden.

Dürer war sehr froh über diesen Auftrag. Seine Landsleute wollten ihm 110 Gulden Rheinisch dafür geben, Unkosten würden kaum fünf Gulden draufgehen, und Arbeit sei auch nicht allzuviel, bis einen Monat nach Ostern 1506 würde es fertig sein, so schreibt er. Nachher, während der Arbeit, legt sich die Freude ein wenig, die Arbeit dauert doch länger, als er ursprünglich gedacht hat, und sie hinderte ihn, andre vorteilhafte Aufträge anzunehmen; für 200 Gulden sonstiger Arbeit hätte er deswegen ausgeschlagen. Aber als sie dann endlich im September fertig ist, da ist seine Freude wieder sehr groß, der Er-

folg war sehr beträchtlich, die ganze Malerschaft der Lagunenstadt kam, das Bild anzusehen, auch viele Edelleute, ja sogar der Doge Lorenzo Loredano und der Patriarch von Aquileja, Domenico Grimani, beides große Kunstkenner und Mäzene, nahmen es in Augenschein. Neben diesem großen Werk entstand dann eine Reihe andrer, meist kleinerer. Einige Bildnisse von Personen, denen er es versprochen hatte, sie zu malen, junge Leute, wohl meist Mitglieder der deutschen Kolonie. Einen von ihnen hatte er schon unter der Zuschauerschaft auf dem Rosenkranzfest anbringen müssen, ein andrer zeigte sich nachher bei der Bezahlung der Arbeit offenbar nicht so, wie Dürer es erwarten konnte, denn auf die Rückseite der Tafel malte er ihm dann noch eine Allegorie des Geizes. Auch ein Frauenbildnis ist darunter, sehr schön, eine Dame in venezianischer Frisur, aber von deutschem Typus, vielleicht die Frau eines deutschen Kaufmanns. Wahrscheinlich ist damals auch die „Madonna mit dem Zeisig" entstanden. Dann malte er noch ein Bild, „dergleichen er noch nie gemacht hat", sicher wohl den „Christus unter den Schriftgelehrten", in fünf Tagen fertiggestellt, eine Studie aus dem Gebiet des Physiognomischen, mit Köpfen, die an Lionardos Karikaturen erinnern. Möglich auch, daß die beiden großen Tafeln von Adam und Eva noch in Venedig entstanden oder wenigstens dort begonnen wurden.

Diese Tätigkeit wurde nun, bald nachdem das Rosenkranzfest abgeliefert war, unterbrochen durch eine Reise nach Bologna. Es war da jemand, der Dürer in heimlicher Perspektive unterrichten wollte, und dieser jemand war ohne allen Zweifel der

Mathematiker Luca Pacioli. Denn mit dessen Ansichten und Lehren zeigt Dürer in seinen eigenen theoretischen Schriften eine derartige Vertrautheit, daß man die persönliche Bekanntschaft der beiden Männer annehmen muß. Hier in Bologna bei Pacioli fand auch eine, wenn auch nur indirekte Berührung mit Lionardo statt: hier sah er die Zeichnungen Lionardos zum Reiterdenkmal des Sforza, hier wird er eines dieser Blätter kopiert haben, denn Lionardos schreitendes Pferd, das so ganz anders schreitet als die Pferde bisher, tritt dann später in Dürers Stich vom Ritter Tod und Teufel wieder auf. – Wieweit Dürer bei diesem Ausfluge sonst noch in Oberitalien herumgekommen ist, wissen wir nicht. Er wollte nur acht bis zehn Tage ausbleiben, aber was sagt ein solcher Vorsatz bei Dürer! Es ist doch immerhin wahrscheinlich, daß er Mailand besuchte. Daß er in Ferrara war, wissen wir zufällig von dritter Seite. Dort hat man ihn, wie übrigens auch bei seiner Ankunft in Bologna, hoch gefeiert. Nach der Rückkehr von Bologna wollte er in Venedig seine Sachen packen und dann mit der ersten Gelegenheit nach Nürnberg zurückkehren, aber es dauerte doch wieder etwas länger mit ihm, erst im Frühling des nächsten Jahres, also 1507, war er dann wieder zu Haus.

Wenn wir uns Dürer während seines ersten venezianischen Aufenthaltes als einen unbekannten fremden jungen Mann denken, der da lernbegierig umhergeht, mit wenigen Italienern verkehrt, außer mit Jacopo de Barbari, so ist der Dürer der zweiten Italienfahrt ein andrer Mensch. Er ist schon berühmt dort unten, berühmter, als er selbst dachte. Hätte er gewußt, wie hoch man ihn dort schätzte, so hätte er sich wohl besonnen, den

Deutschen ihre Tafel, derentwegen er für 200 Gulden andre Arbeiten ausschlagen mußte, so billig zu geben. Aufträge konnte er genug haben, und wenn man anfangs auch sagte, er sei wohl ein guter Graphiker, aber aufs Malen verstünde er sich nicht, so hatte er mit dem Rosenkranzfest alle diese Tadler zum Schweigen gebracht. Übrigens war das wohl nur ein neidisches Gerede, wer wirklich etwas verstand, glaubte es nicht: der alte Giovanni Bellini, mit Dürer durch seine Beziehungen zum Fondaco bekannt geworden, kam gleich anfangs zu ihm, lobte ihn in Gegenwart vieler Edelleute sehr (wir denken bei der Szene an Courbets Besuch im Atelier Leibls in Paris) und begehrte ein Bild von ihm, nicht geschenkt, er wollte es bezahlen. Ein Zeitgenosse Dürers hat uns über diesen Besuch des greisen Bellini eine reizende Geschichte aufbewahrt. Bellini bewundert sehr Dürers Feinmalerei, besonders die Art, wie er Haare malt. Und nun bittet er den Kollegen von jenseits der Alpen, er möchte ihm doch einen von den feinen Pinseln geben, mit denen er das Haar zu malen pflege. Dürer reicht ihm eine Handvoll seiner gewöhnlichen Borstenpinsel hin, zum Aussuchen. Aber Bellini meint, Dürer habe nicht genau verstanden, und wiederholt seine Bitte, bis Dürer ihm klargemacht hat, daß er nur mit solchen Pinseln male und daß die Feinheit nicht im Instrument liege, sondern wohl anderswo. Diese unbeabsichtigte Huldigung des großen Venezianers hat Dürer sicher sehr gefreut, denn gerade diese Art Anerkennung von seiten der Fachleute ist den Künstlern besonders wertvoll. Und wenn die Nachahmung die feinste Form von Schmeichelei ist, auch diese Genugtuung ward Dürer reich=

lich zuteil, mehr als ihm lieb war. Die venezianischen Maler haben seine Sachen kopiert, wo sie sie bekommen konnten, die Stiche und Holzschnitte, die an den Kirchentüren feilgehalten wurden, oder wo immer sie ihrer habhaft werden konnten. Das Schlimme dabei war nur, daß sie diese Kunst hinterher heruntermachten und behaupteten, sie sei nicht antikischer Art, also nicht gut. Bei solchem Gerede spielte natürlich auch wieder ein gutes Stück Neid mit. Dürer beklagt sich in einem seiner Briefe einmal darüber, daß ihm die Maler so wenig günstig gesinnt seien, so sehr, daß man ihn gewarnt habe, sich mit ihnen zu Tisch zu setzen. Seine Freunde mochten fürchten, daß eine kleine Vergiftungsaffäre nicht ganz ausgeschlossen sei. Er war nun einmal der ob seiner großen Tüchtigkeit unliebsame Ausländer, ein unbequemer Konkurrent, gegen den die Malerschaft von Innungs wegen gesetzlicherweise nur das harmlose Mittel einer Abgabe an die Innungskasse besaß. Dreimal haben die Kollegen ihn vor die Signoria genötigt, bis er ihnen die geforderten vier Gulden gezahlt hatte. Der Rat aber wußte, was an diesem Fremden war, daß es ein Künstler war, den man an sich fesseln müsse und der später einmal der Stadt zum höheren Ruhme werden könne: man bot ihm an, gegen ein festes Gehalt von 200 Dukaten ihn dort zu behalten, in Diensten der Stadt. Aber Dürer wollte nicht, obgleich damit die Geldsorgen, die ihn, zeitweise mit Recht, zeitweise mit Unrecht, sehr drückten und manchmal sogar beängstigten, mit einem Schlage aus der Welt gewesen wären. Er lehnte ab, wohl weil er fühlte, daß die Quellen und die Wurzeln seiner Kunst in Deutschland lagen.

Dürer war in seiner ganzen Auffassung von Kunst, in seiner Einsicht und in seinem Kunsturteil reifer geworden und ein beträchtliches Stück vorangekommen seit seinem ersten Besuch in Venedig. Damals hatte ihm, dem Zeichner, die Kunst Jacopo de Barbaris imponiert und einen nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht. Jetzt begreift ers nicht mehr. „Das Ding, das mir vor eilf Jahren so wohl hat gefallen, das gefällt mir ütz nit mehr. Und wenn ichs nit selbst säch, so hätt ichs keim anderen geglaubt." Zwar, Anthoni Kolb, der Verleger aus Nürnberg, dem er vielleicht die Bekanntschaft mit Jacopo de Barbari damals, vor elf Jahren, verdankt, der freilich schwur hoch und teuer, daß es keinen besseren Maler auf Erden gäbe, als eben Barbari. Die andern, die Venezianer, aber meinten, das sei falsch. Denn wenn Barbari wirklich ein guter Meister wäre, so würde er ja wohl in Venedig bleiben und nicht anderswohin („auf die Dörfer") gehn. — Woran er dagegen jetzt glaubt, da es ihm nicht mehr so sehr aufs Zeichnen ankommt, sondern aufs Malen, das ist Giovanni Bellini. Ihn hält er, trotz seines hohen Alters, für immer noch den Besten in der Malerei; die jungen Genies, Giorgione und Tizian, kannte er wohl kaum; oder sie saßen, wie junge Leute zu tun pflegen, auf der Bank der Spötter und Chauvinisten, die in einer Kneipe am Rialto stand, und hatten Angst vor dem überragenden Einfluß des Fremden. Dem greisen Bellini brachte er eine feine Huldigung dar in seinem Bilde des Rosenkranzfestes, wo der Teppich hinter der Madonna dem Meister ebenso bekannt vorkommen mochte wie der musizierende Engel zu ihren Füßen. Madonnenbilder Bellinis waren

damals das Höchste für Dürer. Nicht nur in solchen liebenswürdigen Äußerlichkeiten schloß er sich an sie an, sondern er ließ sich tiefer mit ihnen ein: die ganze Komposition der Hauptgruppe auf dem Rosenkranzfest geht auf ein Motiv Bellinis zurück, zwar nicht auf das Meisterwerk der Spätzeit, das Bellini eben beendigt hatte, die Santa Conversazione von San Zaccaria, sondern auf ein früheres Gemälde, ein Bild in Querformat (Madonna mit dem Dogen Barbarigo von 1488). Und in der feinen Atmosphäre auf dem Berliner Frauenbildnis glaubt man die weiche durchsichtige Luft, die Bellinis schönste Madonnen umspielt, zu spüren. Wenn das große Bild des Rosenkranzfestes nicht so sehr verdorben und durch wiederholte, grobe Übermalungen entstellt wäre, so würden wir wahrscheinlich eine große Überraschung auch auf dem Gebiete des Koloristischen und Malerischen bei Dürer erleben. Denn obgleich wir uns sagen müssen, daß das Lob, das ihm die Italiener zollten (sie hätten nie lieblichere Farben gesehen), wohl stark gewürzt war mit liebenswürdiger italienischer Schmeichelei, etwas muß doch daran gewesen sein. Er sagt selbst, nun habe er den früheren Tadel der Maler zum Schweigen gebracht, und Dürer war kein Mensch, der eine höfliche Phrase gleich für bare Münze nahm. „So dich einer lobt, glaub ihm nicht", hat er einmal geschrieben.
Das Leben in Venedig gefiel ihm sehr, die Monate, die er hier verbrachte, gehören zu den glücklichsten Zeiten seines Lebens. Man ehrte ihn, er war ein großer Mann und konnte sich als ein Herr fühlen. Daheim in Nürnberg war seine Stellung etwa die eines edleren Handwerkers, die Kunst ward im Leben Deutsch-

lands noch nicht als so notwendig empfunden, daß man ihrer zur Not nicht auch hätte entraten können, und den Künstler sah man ein wenig wie einen Schmarotzer an. In Venedig aber galt der Künstler etwas, und wenn er tüchtig war, so war er eben ein Herr. Das tat Dürer wohl; und hinzu kam ja die Möglichkeit, leichter zu verdienen und es sich auch ein wenig wohl sein zu lassen. Und wenn er sich auch mit den Malern sehr vorsehen mußte, so verkehrte er mit den Edelleuten, die ihm zeitweise das Atelier so überliefen, daß er sich verstecken mußte, um nur arbeiten zu können. Dann waren da noch Gelehrte, Kunstverständige, Lautenschläger und Geiger und sonstige Musiker, natürlich nicht der Kurtisanen zu vergessen, die dazu gehörten und denen auch Dürer nicht aus dem Wege ging. „Ich bin ein Zentilam (ein gentiluomo, ein Edelmann) zu Venedig geworden." Als sein Rosenkranzfest fertig ist, kauft er sich schöne Kleidung, einen französischen Mantel und einen welschen Rock. Ja, sogar Tanzstunden hat er genommen, um mittun zu können mit den andern. Aber es war ihm doch zu teuer, einen Dukaten für zwei Tanzstunden — nicht mit Gewalt wäre er wieder hinaufzubringen gewesen auf den Tanzsaal. So unbesonnen war er denn doch nicht. — Viel Spaß hatte er an den Italienern. Da gingen Leute herum auf der Riva, die größten Betrüger, die es auf Erden gäbe, ihn selbst hatten sie auch schon betrogen. Sie wußten, wie man sie durchschaute, aber sie fragten gar nichts danach. Diese liebenswürdige Schamlosigkeit, diese heitere Verruchtheit, die Dürer von Haus aus fremd war, belustigten ihn höchlich und brachten ihn immer wieder zum

Lachen – schließlich das Beste, was man mit den Italienern tun kann.

Was wir über Dürers Aufenthalt in Venedig wissen, steht in Briefen, die er von dort seinem vertrauten Freunde Wilibald Pirckheimer schrieb und die sich durch einen Zufall erhielten; in einer Wand des Imhofschen Hauses in Nürnberg vermauert hat man sie wiedergefunden. Man kann sich bei dem Lesen dieser zehn Briefe ein Bild machen von Dürers Stimmung in Venedig und sehen, wie er immer heiterer und fröhlicher wird. Anfangs ist er noch etwas gedrückt und hat Sorgen wegen seiner Familie; ob die Mutter auch zu leben habe und daß sie sich ein wenig pflegen müsse, und ob sein Bruder Hans ihr auch nicht zur Last sei und faulenze, und wie bedauerlich es doch sei, daß sie ihm den Knaben nicht mitgegeben hätte auf die Reise; er hätte etwas lernen können, schon allein die Sprache! Auch die verschiedenen Bestellungen, die Pirckheimer ihm aufgetragen hat, nimmt er sehr ernst und schwer, alle diese Einkäufe von Juwelen, von Smaragden und Saphiren und Amethysten, von Gläsern, orientalischen Teppichen (die aber nicht schmal, sondern quadratisch sein müßten), von Kranichsfedern und von Parfüms, von neu erschienenen griechischen Texten und schönem Papier – alles dies, was der gelehrte Humanist und eitle Weltmann gern haben möchte, macht ihm große Sorge, er versteht sich ja nicht so recht auf den Juwelenhandel, und außerdem bekäme man dies Narrenwerk auf der Frankfurter Messe viel billiger, und das Nürnberger Papier sei doch viel besser. Allmählich aber, je weiter er mit seiner Arbeit vorrückt und je mehr er sieht, daß sein Bild

gut gedeiht, wird es etwas stiller von diesen Dingen, und Dürer erzählt mehr von sich, und die Scherze und Neckereien werden häufiger. Der Ton, in dem Dürer mit seinem Freunde redet, ist von einer erfrischenden Natürlichkeit. Seine Mutter hat ihm mitteilen lassen, Pirckheimer sei böse ob Dürers Schweigen. Das tut ihm weh, „denn ich hob keinen andren Freund auf Erden, denn Euch". So weiß er sich nicht anders zu entschuldigen als damit, daß er zu faul ist zum Schreiben. Aber schließlich, er glaubt ja gar nicht, daß Pirckheimer ihm wirklich zürnt; sei er doch immer wie ein Vater zu ihm gewesen. Doch trotz dieses Respektes, den er vor dem angesehenen Ratsherrn hat, bleibt doch immer die herzliche, um alle Standesunterschiede unbekümmerte Intimität das Leitmotiv in diesen Briefen. Dürer neckt den berühmten Freund tüchtig, übermütig, manchmal unverschämt. Fast in jedem Schreiben macht er lachende Bemerkungen über Pirckheimers viele unsaubere Liebschaften, im derben Stammtischton, und erkundigt sich ironisch besorgt nach dem Ergehen der vielen Freundinnen, ob ihm nicht am Ende eine von den vielen gestorben sei. Auch die politische Tätigkeit Pirckheimers glossiert er, seine Verhandlungen mit den Hauptleuten des Schwäbischen Bundes in der Zusammenkunft zu Donauwörth, mit dem Markgrafen Friedrich von Ansbach-Bayreuth und seine Stellungnahme gegenüber den Anhängern des Kunz Schott, mit denen die Nürnberger in Fehde lagen. „Mich gedunkt gleich, ich säch Euch vor dem Markgrafen stehn und wie Ihr lieblich redt. Thut eben as wenn Ihr um die Rosentalerin buhlt, also krümmt Ihr Euch." Und jetzt, wo Pirckheimer so viele Ehre

eingeheimst hat von Fürsten und großen Herren, fürchtet er, der Freund sei ihm am Ende zu fein geworden und werde sich nachher genieren, mit ihm, dem Malerkerl, noch so zu reden wie früher. „Aber laßt nur, wenn Ihr mit Eurer Weisheit und Eurer diplomatischen Kunst ein großer Mann geworden seid, trotzdem Ihr nicht so sanftmütig seid wie ich und Ihr, wäret Ihrs, noch besser mit den Fürsten verkehren könntet – laßt nur, auch ich bin einer geworden hier in Venedig. Wie ist uns beiden so wohl, so wir uns gut gedunken, ich mit meiner Tafel (dem Rosenkranzfest) und Ihr cum voster Weisheit. So man uns glorifiziert, so recken wir die Häls über sich und glaubens. So steht etwan ein böser Lecker (Schmeichler) dorhinter, der spott unser. Dorum glaubt nit, wenn man Euch lobt. Denn Ihr seid alls ganz und gar unärtig, daß Ihrs nit glaubt." – Ob nun aber seine große politische Stellung sich auch vereinbaren lasse mit seinem liederlichen Privatleben? „Aber es reimt sich gar übel, daß sich solich Landsknecht mit Zibeta (eine parfümierte Salbe) schmieren. Ihr wollt ein rechter Seidenschwanz werden und meint, wenn Ihr nur den Huren gefallt, so sei es ausgericht." (Er stank wie ein Wiedehopf, und die Huren nannten ihn Alräunchen – so sagte später Shakespeare.) Kurz, Dürer liest seinem großen Freunde ein wenig die Leviten und lacht und scherzt mit ihm. Er war glücklich und war übermütig, und man hat unrecht, wenn man Dürer nur immer als den schwermütigen, bohrenden Grübler ansieht, als den wir ihn aus seinem Münchener Selbstbildnis kennen. Er konnte anders sein. Die leichte Luft und die Sonne Venedigs, allerdings auch der Erfolg und die Anerkennung,

die er hier fand, ließen sein schweres Blut schneller und leichter fließen.

Diese innere Auffrischung ist es, was Dürer als Gewinn seiner Reise zu buchen hat. Sein Selbstvertrauen war gewachsen, er war frei geworden, und als er nach seiner Rückkehr dann einige größere Aufträge als Maler bekam, strömte seine Kunst aus dem Vollen, die inneren Quellen sprangen wieder lebendig. Nicht als ob er italienisch geworden wäre; er sah wohl diese Gefahr, und in dem Augenblicke, wo er sie erkannte, war sie ja schon bezwungen. Aber nach einer gewissen Richtung hin war er innerlich künstlerischer geworden durch die künstlerische Luft, die er über ein Jahr lang eingeatmet hatte. Das gab es in Nürnberg ja nicht, und wenn er ein paarmal aus Venedig schreibt, es gäbe da recht kunstverständige Leute, so wußte er, daß er in Nürnberg niemand hatte, mit dem er ganz rückhaltlos über seine Kunst reden konnte, über das, worauf es ihm ankam. Das hätte dort niemand verstanden, auch Pirckheimer nicht. Pirckheimer hatte Dürer aufgetragen, sich nach „Historien" umzusehen, die in Italien gemacht würden und die für sein Studium, für seine Geistesrichtung, paßten. Also wohl Mythologien. Aber Dürer schreibt, das gäbe es gar nicht, es sei immer ein und dasselbe, und Pirckheimer wisse ja selbst am besten, wie sie malen. Das ist eine leise Absage an Pirckheimers wesentlich gegenständlich orientiertes Interesse an der Renaissancekunst. Er, Dürer, wollte ja viel mehr, als nur die humanistischen Gegenstände importieren. Kurz, es verstand ihn in Nürnberg niemand ganz in seiner Kunst, der einzige, mit dem er hatte reden

können, war Jacopo de Barbari gewesen, und der war fortgezogen. So hatte Dürer nicht unrecht, wenn er meinte, daß eine solche Zeit wie in Venedig, so voll Anregung und Freiheit, für ihn nie wieder käme, daß er, einmal wieder in Nürnberg, nach der Sonne frieren würde. Er wußte genau, was er aufgab, als er das ehrenvolle und vorteilhafte Angebot, dortzubleiben als Maler der Stadt Venedig, ausschlug.

„Ich hob mir selbs ein grau Hor gefunden, das ist mir vor lautrer Armůt gewachsen." So schreibt er dem Freunde in einem der letzten dieser venezianischen Briefe, und danach könnte man annehmen, er sei ebenso arm von Venedig fortgezogen, wie er hinkam, und hätte sich nur knapp seinen Lebensunterhalt dort verdient. Dies trifft aber nicht zu, ist auch wohl halb scherzhaft gemeint. Das erste graue Haar, das ein Fünfunddreißigjähriger an sich entdeckt, macht immer etwas melancholisch. Tatsächlich kann es Dürer in finanzieller Hinsicht nicht gerade schlecht gegangen sein. Außer dem Honorar für das Rosenkranzfest, von dem er doch sicher seinen Unterhalt bestreiten konnte (man rechnete damals als Jahresverbrauch für einen Menschen etwa 50 Gulden, und ein Gehalt von 100 Gulden galt als sehr anständig) — außer dieser Summe von 110 Gulden verdiente seine Frau doch auf der Frankfurter Messe mit Dürers Graphik, und einmal schreibt er an seinen Freund, er dürfe seinem Weibe und seiner Mutter nichts leihen, sie hätten jetzt genug Geld. Für die fünf Bilder, die er aus Deutschland mitgebracht hatte, bekam er nochmals etwa 100 Gulden, und außerdem verdiente er ja auch noch an Bildnisaufträgen. Gewiß war das alles nicht sehr viel

und kein Reichtum, aber Armut kann man es auch nicht gerade nennen, und bald nach seiner Heimkehr finden wir ihn in ganz geordneten Vermögensverhältnissen. Er konnte das väterliche Haus von einer Hypothek freimachen, die darauf ruhte, besaß eine gute Hauseinrichtung und kaufte für 100 Gulden Farben auf Vorrat. Im Jahre 1509 erwarb er dann das Haus am Tiergärtner Tor, das er fortan bewohnt hat, und erlegte mehr als die Hälfte der Kaufsumme sofort in barem Golde, nämlich 275 rheinische Gulden; den Rest tilgte er durch Hypothekenablösung nach und nach. Gleichzeitig mit diesem Hause erstand er einen Garten auf der Bamberger Straße, für den er 90 rheinische Gulden bar bezahlte. Das alles ist nicht so, als müsse man sich deswegen graue Haare wachsen lassen. Aber Dürer war sein Lebtag etwas ängstlich in Geldsachen und sah Sorgen, wo keine waren. Nicht eigentlich geldgierig oder geizig, wie der alte Tizian, der, ein rechter italienischer Bauer, Acker auf Acker häufte und den Strumpf voll Gold stopfte. Aber Dürer liebte schöne Dinge und hatte Freude an seltenen Kostbarkeiten, und wenn er sich das nicht alles gleich kaufen konnte, so hielt er sich eben für arm. Seine Freunde kannten diesen Zug, diese Sorge ums Geld. Als er im Jahre 1519 nach England und Spanien reisen wollte, meinte Lorenz Beheim, er brauche ja nicht immer zu verdienen, er habe doch keine Kinder, für die er sorgen müsse. Aus Dürers Gesuch an den Rat aus dem Jahre 1524 geht dann ferner hervor, daß er damals, nach der niederländischen Reise, 1000 Gulden besaß, die er der Stadt gegen 5% Zinsen jährlich in Verwahrung geben wollte – wegen „all seiner

Armut". Tausend Gulden stellten damals ein nicht ganz unansehnliches Kapital dar, und das war längst nicht alles, was Dürer besaß: als er starb, hinterließ er seiner Witwe die Summe von 6848 Gulden, 7 Pfund und 24 Pfennigen. Er war kein armer Mann, wie er immer sagte. Das Geld für die venezianische Reise hatte er sich von Pirckheimer noch leihen müssen, aber als er von Venedig zurückkam und diese Schuld getilgt war, blieb noch einiges übrig, und damit ging es dann vorwärts mit Dürers finanziellen Verhältnissen. So ist auch in dieser Hinsicht die zweite venezianische Reise als ein Gewinn zu bezeichnen.

Die Zeit der Meisterschaft

Als Dürer sich wieder in Nürnberg heimisch gemacht hatte, fühlte er sich in einem höheren Sinne denn je zuvor als Maler. Er war in Venedig durch die Berührung mit venezianischer Kunst mit sich über seine Malerei und seinen Kolorismus ins reine gekommen und hatte sich zugleich bestärkt in seiner hohen Auffassung von der plastischen Bedeutung des menschlichen Körpers, von der Bedeutung des Nackten. Der Adam und Eva-Stich vom Jahre 1504 war nur ein vorläufiger Abschnitt gewesen, jetzt ging er diesem Problem von der malerischen Seite her zu Leibe. Wenn es auch wahrscheinlich ist, daß er schon in Venedig die beiden Gemälde „Adam" und „Eva" begann, die einstmals im Nürnberger Rathaus standen, jetzt aber in Madrid aufbewahrt werden, die eigentliche Ausführung wird doch wohl erst nach der Rückkehr nach Nürnberg vor sich gegangen sein; denn in Venedig dürfte ihm zu solcher Arbeit doch die Zeit gefehlt haben.

Im Kreise derer, die sich für Kunst interessierten, sprach es sich natürlich herum, daß Dürer nun mit einem neuen malerischen Stil aus Italien zurückgekehrt sei, daß er in Venedig durch große Gemälde unermeßlichen Ruhm und viel Ehre eingeheimst habe, daß der Doge und der Patriarch der Lagunenstadt ihn schätzten und daß der Rat der kunstberühmten Republik den Nürnberger Fremdling ob seiner Malereien für immer hatte dort behalten wollen. Pirckheimer und die Freunde, und auch Dürer selbst, werden genug davon geredet haben. So wurden

ihm denn auch in Deutschland einige große Maleraufträge zuteil. Der Nürnberger Rat allerdings zeigte sich zunächst schwerhörig, aber Dürers alter Gönner und Mäcen, Kurfürst Friedrich der Weise, griff zu und bestellte ein Bild bei ihm für die Allerheiligenkirche in Wittenberg – „Die Marter der zehntausend Christen unter König Sapor von Persien". Die Aufgabe mochte Dürer in Gedanken zunächst sehr reizen, bot sie doch die Möglichkeit, den nackten und bekleideten menschlichen Körper in unzähligen Stellungen und Haltungen in endloser Reihe abzuwandeln und zu zeigen, was man auf diesem schwierigen Gebiete leisten konnte und wie groß seine formale Erfindungsgabe war. In monatelanger Feinarbeit hat er dieses Werk mit der höchsten Sorgfalt fertiggestellt, und als es vollendet war, äußerte er sich sehr zufrieden. Nur der Preis von 280 Gulden, der ihm gezahlt wurde, dünkte ihn zu gering, ein Jahr Arbeit stecke darin, ein Gewinn sei dabei nicht herausgekommen, nur eben, daß er während dieses Jahres habe leben können. Wir sahen, daß Dürer mit solchen Äußerungen übertrieb, denn gleich nachher kaufte er sich Haus und Garten.

Als er noch an diesem kleinen Bilde arbeitete, drängte ihn ein andrer Auftraggeber, der Frankfurter Tuchhändler Jakob Heller, zu weiterer Arbeit. Er hatte einen Flügelaltar mit der Himmelfahrt Mariä bei ihm bestellt, als Stiftung für die Kirche des Frankfurter Dominikanerklosters, in der Heller mit seiner Frau dereinst begraben werden wollte. Hocherfreut hatte Dürer auch diesen Auftrag übernommen, aber zunächst mußte der reiche Kaufmann sich gedulden, denn Friedrich der Weise erwartete,

daß Dürer nichts andres nebenher arbeitete, sondern erst einmal sein Marterwerk vollende. Nach Ablieferung der Wittenberger Tafel aber machte Dürer sich sofort an den Hellerschen Altar. Es sollte etwas ganz Besonderes und Großartiges werden, auch in technischer Beziehung höchst solide und dauerhaft für 500 Jahre, alles mit bestem Material, für 25 Gulden Ultramarin, das Hauptbild fünfmal in Tempera untermalt und zweimal in Öl übermalt, mit allerfeinstem Rahmen und dann noch mit einem besondren Firnis überzogen, und daß nur kein andrer sich unterstehe, die Tafel zu firnissen, denn diesen guten Firnis, den er, Dürer, habe und der nie gelb würde, den könne kein andrer bereiten, kurz, es sollte einmal etwas ganz Außerordentliches werden, und Dürer war froh, einen solchen Kunstfreund als Gönner zu haben. Doch legte sich auch diese Freude bald wieder, der leidige Kostenpunkt führte zu Streitigkeiten. Dürer hatte den Auftrag für 130 rheinische Gulden übernommen, aber bald gesehen, daß er dabei zusetzen würde, wenn er das Bild in der versprochenen Weise sorgfältig und unter Verwendung von nur besten Materialien herstellen würde. So entschloß er sich zu einer Nachforderung, die aber Heller anfangs nicht bewilligen wollte. Briefe gehen hin und her, Dürer begründet seine Nachforderung, erfährt dann aber, Heller habe sich über Dürers Benehmen abfällig und fast ehrenrührig geäußert. Da schreibt er ihm einen erregten, stolzen Brief und bietet ihm die Auflösung des Vertrages an; aber so hat es Heller nicht gemeint. Daraufhin lenkt Dürer ein und stellt die ganze Angelegenheit dem Auftraggeber anheim, an dessen Freundschaft

ihm mehr liege, als an dem bißchen Geld, und schließlich bekommt er 200 Gulden, seine Frau erhält ein Gewand aus feinem Tuch zum Geschenk und sein Bruder, der an dem Bilde mitgeholfen hatte, ein Trinkgeld von zwei Gulden. Für eine Arbeit von über einem Jahre ist das immer noch nicht viel, besonders da ihm andre Kunstfreunde das Bild um den doppelten Preis hatten entreißen wollen, aber immerhin, es mochte ohne Schaden abgegangen sein. Nebenher hatte Dürer ein Madonnenbild, die Madonna mit der Schwertlilie, die er Jakob Heller für äußerstens 25 Gulden angestellt hatte, an den Bischof von Breslau um 72 Gulden verkauft.

Fünfhundert Jahre Garantie glaubte Dürer für die Dauerhaftigkeit dieses Werkes versprechen zu können, und wahrscheinlich war dieser Hellersche Altar das Bild, in das er die meiste technische Arbeit gesteckt hatte. Aber leider ist es lange vor Ablauf dieser Zeit zugrunde gegangen, die Dominikaner in Frankfurt haben das Bild im Jahre 1618 nach München verkauft, wo es 1678 beim Brande der Residenz zerstört wurde. Eine alte Kopie von Jobst Harrich, in Öl gemalt, gibt eine nur ungenügende Vorstellung des Gemäldes und läßt eigentlich nur Rückschlüsse auf die Komposition zu. Nur eine Anzahl sehr schöner und genauer Studienzeichnungen verrät uns etwas von der großen künstlerischen Kraft und Sorgfalt, mit der Dürer ans Werk ging.

Fast gleichzeitig mit Jakob Heller war ein andrer Auftraggeber an Dürer herangetreten: der Nürnberger Kupferschmied Matthäus Landauer hatte ihm für die Kapelle des von ihm gestifteten Altmännerhauses den künstlerischen Schmuck bestellt. Die Haupt-

sache dieses Schmuckes war das Altargemälde, kein Flügelaltar diesmal, sondern ein Altarbild im festen, auch von Dürer entworfenen Rahmen, mit einer Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit in Gegenwart aller Heiligen, das „Allerheiligenbild" genannt. Schon 1508 entwarf Dürer in einer Federzeichnung das Bild mit dem Rahmen, aber erst drei Jahre später hat er es vollendet. Bis zum Jahre 1585 stand es an dem Platze, für den es bestimmt war, dann kaufte es Kaiser Rudolf der Stiftung des Altmännerhauses ab und nahm es mit nach Prag; von dort gelangte es bald in die Schatzkammer in Wien und endlich in die Gemäldesammlung des Belvedere.

Im Jahre 1510 entschloß sich nun auch der Rat der Stadt Nürnberg, Dürer einen Auftrag zu geben. Er sollte für die Heiltumskammer im Schopperschen Hause, in der alljährlich einmal die der Stadt Nürnberg gehörenden Reichskleinodien von Kaiser Sigismund eine Nacht lang aufbewahrt wurden, die Bildnisse von Kaiser Sigismund und Kaiser Karl dem Großen malen, zwei Idealbildnisse im Krönungsornat. Zwei Jahre später müssen diese Bilder abgeliefert worden sein, denn im Jahre 1512 erhielt er für sie die Bezahlung von etwas mehr als 85 Gulden.

Schon als Dürer am Hellerschen Altar arbeitete, war ihm das Malen wieder leid geworden. Er fand, es lohne sich nicht und er verdiene damit nur knapp seinen Lebensunterhalt. Gewöhnliche Bilder, so wie sie allgemein geliefert würden, könne zwar auch er die schwere Menge malen und reich dabei werden. Aber das genüge ihm nicht, er sei ein Künstler, der die höchsten Ansprüche an sich stelle und nur das Allerbeste machen wolle. An

dem Urteil der Menge liege ihm gar nichts, er strebe nur nach der Anerkennung der wenigen Verständigen, und für die sei das Beste gerade gut genug. Aber dieses Beste, zu dem die anhaltendste und gewissenhafteste Arbeit gehöre und die viel Zeit koste, werde nicht nach ihrem wahren Wert bezahlt. So steht es in den Briefen an Jakob Heller zu lesen. Deshalb wolle er statt des „fleißigen Kläubelns" (der mühseligen, gediegenen Malerei) sich lieber wieder seiner Graphik zuwenden. Hätte er es eher getan, so wäre er um 1000 Gulden reicher.

Und so finden wir Dürer denn nach Erledigung seiner Maleraufträge wieder als den emsigen und fleißigen Graphiker. Er nimmt einen neuen Aufschwung. Die Gestaltenfülle seines Inneren drängt nach Ausdruck, er war damals von einer geistigen Beweglichkeit und einem Phantasiereichtum wie kaum je zuvor, so sehr, daß ihm die ihm angeborenen Mittel der Zeichenkunst nicht genügten und er auch noch die Dichtkunst hinzunahm, um der Gedankenfülle nur Herr zu werden – wenn ihm dies, nebenbei gesagt, auch nicht gelungen ist und er dann bald wieder Abstand nahm von den Reimversuchen. Die Fülle seiner Formvorstellung, der er damals Ausdruck verlieh, ist erstaunlich. Zunächst vollendete er die im Jahre 1498 begonnene Holzschnittfolge der Großen Passion, im alten Geist, aber in neuem Sinn. Zu der im Jahre 1504 angefangenen Folge des Marienlebens zeichnete er ebenfalls einige Blätter und den Titel hinzu, und dann entwarf er in diesen Jahren noch das Meisterwerk der kleinen Holzschnittpassion. Die Jahre 1510 und 1511 kann man als den Höhepunkt seiner Tätigkeit für den Holzschnitt be-

zeichnen, entstanden doch damals die schönsten seiner Arbeiten, nämlich der „Büßende", die „Salome", zwei Darstellungen der heiligen Familie, die große Dreifaltigkeit und, vielleicht der wunderbarste Holzschnitt von allen, der „heilige Christoforus". Den Grabstichel dagegen ließ er ein paar Jahre fast ganz ruhen. Nachdem er gleich nach seiner Rückkehr aus Venedig das Thema der menschlichen Figur in einigen Kupferstichen bearbeitet und einige Darstellungen aus der Passion gestochen hatte, sah er wohl, daß er sich die Hand, vom fleißigen Kläubeln schwer geworden, erst wieder geschmeidig machen müsse, und erst als er ein paar Jahre lang nur für den Holzschnitt gezeichnet hatte, nahm er dieses subtilere Werkzeug wieder vor. Nun setzt die Tätigkeit als Stecher um so lebhafter wieder ein. Im Jahre 1512 bringt er die kleine Kupferstichpassion durch die Hinzufügung weiterer zehn Blätter zum Abschluß, sticht einige der schönsten Madonnen, versucht sich, der Abwechslung halber, einmal in einer neuen Technik, der Kaltnadelarbeit, und schafft dann in den Jahren 1513 und 1514 seine drei berühmten sogenannten „Meisterstiche", den „Ritter, Tod und Teufel", den „Hieronymus im Gehäus" und die „Melancholie". Diese drei Blätter, auf denen noch heute beim Publikum sein Ruhm beruht, waren, in technischer Beziehung jedenfalls, das Äußerste und Höchste, was sich mit dem Grabstichel leisten ließ. Eine Weiterentwicklung in dieser Art gab es nicht, vielleicht war die Grenze des Möglichen schon überschritten — und folgerichtig wandte Dürer sich nun in den nächsten Jahren abermals einer andern Technik zu, der Radierung, der reinen

Ätzkunst, um am Ende auch ihr wieder einige unübertroffene Meisterwerke abzuringen, wie die „Entführung" und die „große Kanone".

Als im Jahre 1511 die drei Holzschnittfolgen und die kleine Reihe der schönen Einzelholzschnitte erschienen waren, durfte Dürer sich sagen, daß er diese Kunst damit zu einer ungeahnten Höhe heraufgeführt hatte. Das gab es anderswo nicht. Hätte man damals den Wert der deutschen und der andern, der italienischen Kunst gegeneinander abgewogen, auf dem Gebiete der zeichnenden Künste stand Deutschland, dank Dürers Leistung, unbestritten als Sieger da. Nun fragte es sich, ob jemand kommen würde, der diese Stellung ausnützen wollte. Es ist vielleicht nur ein Zufall der Kunstgeschichte, daß nun gerade in diesem für Dürer so psychologischen Augenblick wirklich jemand kam, der diese Situation begriff, und vielleicht ist es nicht einmal ein sehr glücklicher Zufall. Aber zunächst betrachtet, hielt es Dürer wohl für ein Glück, daß damals der große Auftraggeber ihm nahte, nach dem er sich heimlich längst gesehnt hatte: der kunstbegeisterte Kaiser Maximilian. Wir dürfen bei diesem Zusammentreffen im Geiste nicht immer über die Alpen denken und vergleichen, was für Aufgaben in eben jenen Jahren die größten Künstler Italiens bekamen und was sie in dem übrigens manchmal recht harten Dienst ihrer Fürsten schaffen durften. Die Verhältnisse lassen sich gar nicht vergleichen. Schon die äußerliche Tatsache, daß Dürer gerade in diesem Augenblicke seiner Entwicklung den größten Mäzen fand, den Deutschland damals beherbergte, bedeutete für ihn ein persönliches Glück. Seine

Kunst sollte, oder konnte doch, Weltbedeutung bekommen, und er selber war fortan ein Hofmaler, bald, seit 1515, mit einem festen kaiserlichen Jahresgehalt von 100 Gulden angestellt und damit ein für allemal der direkten Geldsorgen ledig. Das mochte von Dürer immerhin als kleiner Ersatz empfunden werden für das, was er in Venedig einst ausgeschlagen hatte.

Im Jahre 1512 also, als Kaiser Max in Nürnberg weilte, fand die erste Berührung zwischen ihm und Dürer statt. Der Kaiser hat einmal ausgesprochen, daß, wer nach seinem Tode nicht wolle vergessen werden, schon zu Lebzeiten für sein Gedächtnis selbst Sorge tragen müsse, und in dieser Gesinnung hat er rechtzeitig an seinem Nachruhm gearbeitet, mit Hilfe der Kunst. Zwar, große Bauwerke errichten oder Wandgemälde für die Ewigkeit ausführen lassen konnte er nicht. Er hatte nie Geld. Aber das wenige, das er besaß, ließ er für seinen gedruckten Ruhm gerne draufgehen. Seine Taten, wirkliche oder geträumte, ließ er in den Büchern vom „Teuerdank" (dem, der auf Abenteuer denkt) und vom „Weißkunig" (vom weißen König) erzählen und illustrieren. Und wenn er sich auch keine steinernen Triumphbögen bauen konnte wie die römischen Kaiser, seine Ahnen, so ließ er sich wenigstens ein großes Triumphtor und einen Triumphzug zeichnen und in Holz schneiden. Für dieses Werk zog er einen Stab von Gelehrten und von Künstlern heran. Die Gelehrten, vor allen Stabius und Pirckheimer, mußten das historische und allegorische Programm entwerfen, die künstlerische Leitung übernahm sein Innsbrucker Hofmaler Jörg Kölderer, an der Ausführung arbeiteten die besten Künstler, wie

Dürer, Burgkmaier, Altdorfer und Springinsklee, mit. Dürer gewann nachträglich noch gewissen Einfluß auf die Gesamtgestaltung. Für die Triumphpforte, diesen mehr als 3 m hohen und 3 m breiten, aus 92 Einzelblättern zusammengeklebten Riesenholzschnitt, machte er eine Reihe von Zeichnungen, besonders für die ornamentalen Teile. Im „Triumphzug" gehen wohl nur die mechanisch bewegten Wagen auf seine Entwürfe zurück, denn die schönen Standartenreiter, die er dafür zeichnete, wurden nie in Holz geschnitten. Der „Triumphwagen" im ältesten Entwurf von 1512, in der endgültigen Fassung dann 1518 in Dürers Werkstatt gezeichnet, ward erst drei Jahre nach dem Tode des Kaisers in Holz ausgeführt. Es war der beste Teil von Dürers Kaiserholzschnitten, und es ist bedauerlich, daß er post festum kam. In riesiger Vergrößerung hat er dann als Wandgemälde im Saale des Nürnberger Rathauses weitergelebt.

Eine reine Freude war diese jahrelange Arbeit an den Projekten, an dieser „Ruhmfabrik" des Kaisers, für Dürer gewiß nicht. Die undankbare Aufgabe des Triumphtors, dieses Ungetüms einer Scheinarchitektur auf Papier, mit dem Zwang, den knifflichsten allegorischen Gedanken anschauliche Form zu verleihen, war mehr, als selbst Dürer leisten konnte. Aber einmal wenigstens hatte er Gelegenheit, für Kaiser Max sein Bestes zu geben: er ließ ihn sein kostbares, auf Pergament gedrucktes Gebetbuch illustrieren, und die Randzeichnungen, mit denen Dürer, im Verein mit andern Künstlern (Altdorfer, Cranach, Hans Dürer), im Jahre 1515 dieses Prachtwerk schmückte, stellen eine der glücklichsten Leistungen von Dürers Zeichenkunst dar. Hier hatte er einmal eine Aufgabe, in

der er seine ungeheure bildnerische Phantasie und seine einzigartige Kunst frei entfalten konnte. Ähnliches hat kein großer Künstler jemals wieder schaffen dürfen, und hätte Kaiser Max nichts weiter bestellt als diese Illustrationen, so wäre sein Ruhm als Mäzen schon begründet gewesen. So aber, da dies gleichsam nur ein ferienhaftes Zwischenspiel war in einer Reihe von harten, undankbaren Aufgaben, mochte Dürer manchmal heimlich seufzen über seinen geliebten Kaiser, den er persönlich sehr verehrte und der ihm während des Reichstages von 1518 oben auf der Augsburger Pfalz eine Porträtsitzung gewährte, die zu einem der schönsten menschlichen Dokumente führte. – Alles in allem genommen hat man den Eindruck, als habe diese Tätigkeit an den offiziellen Publikationen des Kaisers Dürer ein wenig ermüdet. In manchen Arbeiten der Jahre 1515–1519 spürt man ein gewisse Kälte und Leere.

Die niederländische Reise

Im Anfang des Jahres 1519 starb plötzlich Kaiser Max. Dieses Ereignis betraf Dürer insofern, als einmal die Arbeiten für die großen Holzschnittpublikationen des Kaisers noch nicht unter Dach und Fach waren, dann aber auch insofern, als es nun unsicher war, was aus Dürers Jahresgehalt fortan werden würde. Der Kaiser hatte im Jahre 1515 dem Künstler eine Rente von 100 Gulden ausgesetzt, die er alljährlich bei der Nürnberger Stadtsteuer abhob. Als nun der Kaiser tot war, weigerte sich der Nürnberger Rat einstweilen, diese Summe weiterzuzahlen, bis der neue Kaiser diese Verfügung seines Vorgängers bestätigt oder erneuert hätte. So befand sich Dürer in bedenklicher Lage, das feste Einkommen, mit dem er bisher gerechnet hatte und das zur Bestreitung des notwendigsten Lebensunterhaltes genügte, war auf einmal in Frage gestellt, und er hatte vielleicht nicht unrecht, wenn er damals schrieb, es würde schlimm um ihn bestellt sein, wenn er plötzlich das Augenlicht oder die Gebrauchsfähigkeit der Hand verlieren würde. Er mußte also trachten, sich die Bestätigung seiner Gehaltsanweisung vom neuen Kaiser zu verschaffen, und als dieser in der Person Karls V. endlich erwählt war, machte Dürer Reisepläne, um persönlich bei ihm vorstellig zu werden. Anfangs dachte er, sich dem Hofstaat des Pfalzgrafen Friedrichs II. anzuschließen, der dem Kaiser in Spanien das Resultat der Wahl mitteilen und ihn auf der Reise nach England begleiten sollte. Doch dieser Plan zerschlug sich, Dürer kam nicht nach Spanien und England. Statt dessen

wollte er ihn in seinem Hoflager in den Niederlanden aufsuchen, wohin sich der Kaiser nach der Krönung begab.

Dürers Freunde, Lorenz Beheim und Wilibald Pirckheimer, machten sich gelegentlich lustig über ihren Albrecht, daß er ein unruhiger Gast sei und daß ihm die Reiselust in den Sternen geschrieben war. Aber wer kann es dem Künstler ernstlich verdenken, daß er, der in der Jugend das Glück des Reisens erfahren hatte, sich wieder hinaussehnte aus Nürnberg und daß er diesen Anlaß gern ergriff, um als Fünfzigjähriger abermals die Welt zu sehen, und zwar ein Stück Welt, das ihn künstlerisch lebhaft interessieren mußte? Seine Reise war nicht nur die Geschäftsreise wegen der Bestallung, er nahm sich vor, länger draußen zu bleiben und sich ordentlich umzutun. Aber auch Kunstgeschäfte wollte er machen, er nahm von seinen Stichen und Holzschnitten eine Menge mit, übernahm auch für seine Freunde, wie Schäuffelein und Hans Baldung, einiges von ihren Arbeiten in Kommission. Frau und Magd sollten ihn begleiten, die Frau war ja bewandert im Kunsthandel mit Dürers gedruckten Blättern.

Im Juli des Jahres 1520 machte sich Dürer auf den Weg. Er reiste zu Schiff über Bamberg, Frankfurt und Mainz nach Köln, von da weiter über Land. Nach dreiwöchiger gemächlicher Fahrt kam er in Antwerpen an, wo er im Hause des Jobst Planckfeldt Standquartier nahm. Von Antwerpen aus bereiste er die Niederlande, war im August in Mecheln und Brüssel und fuhr im Oktober zu Karls Kaiserkrönung nach Aachen. Dort hatte er seinen Zweck noch nicht erreichen können, und so

reiste er dem Kaiser nach bis Köln, wo er endlich ans Ziel kam. „Mir ist meine Confirmacia (Bestätigung der Rente) von dem Kaiser an meine Herren von Nürnberg worden am Montag nach Martini, im 1520. Jahr, mit großer Mühe und Arbeit." Doch als ihm diese Last von der Seele war, ging er nicht sogleich wieder nach Hause, sondern zunächst über Nymwegen und Hertogenbosch zurück nach Antwerpen. Hier setzte er sich von neuem fest und blieb dann noch den ganzen Winter und Sommer bis in den Juli hinein dort, von Zeit zu Zeit ein wenig auf Ausflügen sich umschauend. Als im Dezember in Zeeland ein riesiger Walfisch gestrandet war, mußte er hin; im April sah er Gent und Brügge, im Juni abermals Mecheln. Dann endlich fuhr er im Juli von Antwerpen ab und kam über Brüssel und Köln, nach einer Abwesenheit von reichlich einem Jahr, wieder nach Nürnberg.

Daß wir Dürer auf dieser Reise so fast auf Schritt und Tritt verfolgen können, verdanken wir der Kenntnis seines Reisetagebuches, das uns in Abschriften erhalten ist. Es ist eigentlich mehr ein Ausgabenbuch als ein Tagebuch in unserem Sinne, jeder Gulden und jeder Pfennig, den er ausgab, ist genau aufgezeichnet, und manchmal findet man seitenlang nichts weiter als „Item, soundso viel Stüber für dies und das" oder „gelöst für 2 Bogen gedruckter Kunst soundso viel". Doch dazwischenhinein kommen auch andre Bemerkungen von allgemeinerem Interesse. Wenn er dem Küster in Köln ein Trinkgeld gibt dafür, daß er sich die Tafel von Meister Stefan (Stefan Lochner) aufschließen läßt, und daß er dies und jenes gesehen hat und

daß er des Bürgermeisters Haus in Antwerpen über die Maßen groß und sehr wohl geordnet findet, dann wissen wir, daß er sich alles, was es an Sehenswürdigkeiten gab, sorgfältig betrachtete. Und mitten zwischen diesen trockenen Bemerkungen finden wir dann plötzlich die gewaltigsten und erschütterndsten Äußerungen, die wir von ihm überhaupt besitzen, jenen Aufschrei seiner Seele, als ihm die (irrtümliche) Nachricht von Luthers Tode zukommt, oder die tieferregte leidenschaftliche Anrufung des Erasmus von Rotterdam, der solle nun als Streiter Christi die Fahne des wahren reinen Glaubens hochhalten. So wie damals aus den sachlichen venezianischen Freundesbriefen, so können wir uns jetzt aus den nüchternen Ausgabenbüchern ein anschauliches Bild machen von Dürers Tun und Treiben in den Niederlanden.

Seinerzeit in Venedig hatte Dürer sich mit einer fremden Kunst auseinandergesetzt, Eindrücke reifen lassen und verarbeitet. Die fremde Kunst hatte er daraufhin angesehen, was er für sich, für seine Zwecke davon brauchen konnte, mit dem Egoismus des Künstlers, der um seine innere Existenz ringt. Daß Venedig auch außerhalb der Fragestellung: „Dürer und Venedig" interessant sein könne, erfuhr man aus seinen damaligen Äußerungen nicht, nichts vom Dogenpalast und San Marco. Jetzt, in den Niederlanden, wo er ein reifer, sicherer Künstler ist, einer, der nicht nur seinen Stil gefunden, sondern auch den Stil seiner Zeit bestimmt hatte, jetzt ist seine Kunst des Reisens objektiver, vielseitiger. Er interessiert sich auch für Dinge, die ihm nichts mehr zu geben hatten und die in ihm überwunden waren, wie

etwa die Kunst Mabuses, von der er findet, sie sei im Malerischen besser als im Zeichnerischen. Er fragt nach den schönsten Bauwerken in diesen reichen flandrischen Städten und bewundert die reiche und zierliche gotische Architektur mit dem schönen Maßwerk und den durchbrochenen Türmen, er staunt das Rathaus in Antwerpen an, genießt in Brüssel das königliche Schloß mit seinen Gärten, auch das Haus des Grafen von Nassau, schreibt ein paar Zeilen auf über die Kirche in Hertogenbosch und steigt in Antwerpen auf den höchsten Turm, um von da die Gesamtanlage der großen Stadt, den mächtigen Fluß mit seinem Hafen und das bewegte Leben des Welthandelsplatzes aus der Vogelperspektive zu betrachten. Im Aachener Münster, das er mit dem Silberstift in sein Skizzenbuch gezeichnet hat, sieht er mit Freude antikische Säulen und denkt an Vitruv, seinen alten Freund. Kurz, er war schaulustig und offenen Auges, wie nur je ein Reisender. Daß er sich für die Werke, die seinem eigenen Fach nahestanden, am lebhaftesten interessiert, versteht sich von selbst, aber wir sind doch betroffen über die Sicherheit seines Urteils in diesen Fragen. Von dem, was damals in den Niederlanden Mode war und Weltmode wurde, vom Romanismus etwa Mabuseſcher Observanz, läßt er sich nicht ohne weiteres gefangennehmen und bringt bei aller Anerkennung des Wertvollen doch ein Wort des Tadels an. Dagegen den Großen des vergangenen Jahrhunderts zollt er, wenn auch nur mit kurzen Worten, uneingeschränktes Lob, vor dem Genter Altar und vor den Werken der Rogier van der Weyden und Hugo van der Goes neigt er sich in ehrfürchtiger Bewunderung. Auch das

größte Werk von jenseits der Alpen, Michelangelos marmorne Madonna in Brügge, vergißt er nicht. Was es an tüchtigen Meistern seiner Zeit dort gab, lernt er persönlich kennen, Quinten Massys, Lukas von Leyden, Barent van Orley, den Bildschnitzer Conrad Meit, den Goldschmied und Kupferstecher Alexander und den Landschafter Joachim Patinir. Mit dem hat er sich offenbar gut verstanden, denn er zeichnet ihm einmal ein Blatt voll kleiner Christoforusfiguren, wohl als Staffage für eins seiner Bilder, zum Aussuchen.

Und was gab es für einen Menschen mit offenen Augen nicht sonst noch alles zu sehen in diesen blühenden flandrischen Städten! Antwerpen war eine Welthandelsstadt erster Ordnung, Menschen aus aller Herren Länder in den merkwürdigsten und schönsten Trachten kamen hier zusammen, und manch eine seltsame Erscheinung zeichnete er in sein Skizzenbuch, Negerinnen und Beginen, daneben auch sonderbare Tiergestalten, ein Walroß, ein „dosig Tier", das in Zeeland gefangen war. Vielleicht den stärksten Eindruck machten ihm die ersten Ankömmlinge aus dem eben entdeckten neuen Kontinent. Riesige Goldsachen aus Mexiko wurden im Königsschloß zu Brüssel als kostbarer Schatz gehütet und legten ihm zum erstenmal sichtbares und greifbares Zeugnis ab von der Zivilisation der fremden wilden Völker. Er hat sein Lebtag nichts gesehen, was sein Herz mehr erfreut hätte als dies; das war noch kostbarer und rarer als die indianischen Waffen und Geräte, von denen er einiges erwarb. Man sieht, wie froh er war, daß sich durch solche Berührung mit fremden Ländern und Menschen sein Horizont mit einem Schlage

mächtig erweiterte. Alles dessen aber hätte es, so wichtig und schön es auch war, gar nicht bedurft, um ihn zu fesseln: auch so noch gab es genug und übergenug zu schauen. Seitenlang schreibt er von der großen Prozession in Antwerpen am Sonntag nach Himmelfahrt, wo die ganze Stadt auf den Beinen war, die Geschlechter und die Zünfte, der Rat und das Domkapitel, Mönche und Nonnen und Soldaten, lebende Bilder auf Festwagen, wie die heiligen drei Könige, Mariä Verkündigung und der heilige Georg mit dem Drachen und der Königstochter, alles aufs prächtigste und kostbarste, mit rauschender Musik, in einem Festzug, der über zwei Stunden dauerte. Das hatte er noch nie gesehen, davon könnte er ein Buch schreiben, so schön und reich war der Eindruck. Und ähnlich muß im folgenden Jahr die Fronleichnamsprozession gewesen sein. Überall, wo etwas zu sehen ist, finden wir Dürer dabei, zu Fastnacht entwirft er Masken für seine Freunde und ergötzt sich an der Mummerei, auf dem großen Roßmarkt zu Antwerpen bewundert er die schönen Hengste und notiert sich die Preise der teuersten Verkäufe. Wie muß er aber erst gestaunt haben bei der größten Festlichkeit jener Tage, beim feierlichen Einzug Karls V. in Antwerpen! Bald nach seiner Ankunft in Antwerpen sah er sich die Vorbereitungen an, er ließ sich von den Zimmerleuten die Ehrenpforten zeigen, an denen sie gerade arbeiteten, eine Festarchitektur zu beiden Seiten der Straße, zwei Stock hoch, oben mit einer Bühne für ein Theaterspiel – 4000 Gulden bekämen allein die Maler und Schreiner dafür, und dann sollte es noch mit kostbaren Stoffen und Teppichen geschmückt werden. Den Einzug selbst

hat er nur ganz kurz beschrieben, er hatte sich das gedruckte Programm gekauft und wollte es sich aufbewahren. Aber er hat davon ja später seinem Freunde Melanchthon erzählt, besonders von den nackten allegorischen Jungfrauen im Festzuge. Der Kaiser habe sie keines Blickes gewürdigt, seltsam, er aber sei ganz nah herangetreten, um sich die schönen nackten Mädchengestalten näher zu betrachten; er sei ja ein Maler, und da habe er sich wohl ein bißchen unverschämter umschauen dürfen. Bei der Krönung des Kaisers in Aachen war der Künstler wohl sicher zugegen, die Nürnberger Ratsherren, welche die Reichsinsignien zur Krönung überbrachten und bei denen Dürer oft zu Gast war, werden ihm einen Platz verschafft haben, und in Köln sah er im Tanzhaus, im Gürzenich, den Fürstentanz und das Bankett mit an, das dem jungen Kaiser gegeben wurde. Festlichkeiten in Hülle und Fülle.

Bei diesem Leben, diesem ewigen Hin und Her, mit Reisen und Ausflügen und viel geselligem Verkehr, kam Dürer natürlich nicht zum regelrechten Arbeiten. In dem niederländischen Jahr ist kein einziges größeres Gemälde entstanden, nur hie und da ein kleineres Bild, ein Antlitz Christi auf dem Schweißtuch der Veronika und ein Hieronymus für einen Portugiesen. Aber gearbeitet hat Dürer darum doch, fast unaufhörlich hat er gezeichnet. Sein Skizzenbuch trug er immer bei sich, und es ist voll von allen möglichen Dingen, Stadtansichten und Trachtenbildern, Merkwürdigkeiten und Bildnissen, mit dem Silberstift sorgfältig ausgeführt. Neben diesen Sachen, die er für sich zur Erinnerung machte, geht dann eine sehr lebhafte Tätigkeit als

Porträtist her, große Bildniszeichnungen in Kohle. Hunderte solcher Blätter müssen damals entstanden sein; viele davon sind uns erhalten, von vielen wissen wir nur durch Erwähnungen in seinem Tagebuch. Damit verdiente er ein bißchen Geld, der Durchschnittspreis ist ein Gulden bei ihm, aber weitaus die meisten hat er den Dargestellten geschenkt, aus Liebenswürdigkeit oder als Gegenleistung für irgendeine Gefälligkeit. Sein physiognomisches Interesse war wach geworden, und in der Tat verkehrte er dort in einem Kreise von Menschen, die sich im Bilde festzuhalten wohl lohnte. Eine große Rolle in diesem Verkehr spielten natürlich die Künstler, die, anders als seinerzeit die Kollegen in Venedig, sehr freundlich und herzlich zu ihm waren. Barent van Orley, den jungen Hofmaler, hat er gezeichnet und gemalt (das gemalte Bildnis ist eines seiner schönsten), Lukas von Leyden, Joachim Patinir und andere mit dem Stift abkonterfeit, auch den Tommaso Vincidor, einen Raffaelschüler aus Bologna, dann Goldschmiede und Musiker, wie den köstlichen Lautenschläger, Hauptmann Felix Hungersperg. Ein andrer Kreis war der aus Humanisten und Diplomaten gebildete, allen voran natürlich Erasmus von Rotterdam; der Antwerpener Ratssekretär Cornelius Grapheus, der Schöffensekretär Petrus Aegidius und der Syndikus Adrian Horebouts vertreten das juristische Element, Augustin Scarpinello, Jacob de Bannissis, Geheimsekretär des weiland Kaiser Max, Gregor Lampartes und der portugiesische Gesandte Thomas Lopez das diplomatische und der Münchener Nikolaus Kratzer, Hofastronom des englischen Königs, das naturwissenschaftliche. Über all diesen

Fremden hat Dürer aber seine Landsleute nicht vergessen, oft ist er mit den Nürnberger Gesandten sowie mit den in den Niederlanden ansässigen Nürnberger und Augsburger Kaufleuten zusammen, den Fuggern, Imhof, Topler, Pfinzig und Sturm. Auch auswärtige Handelsherren lernte er näher kennen, so den reichen Seidenhändler und Zahlmeister der Statthalterin Margarethe, Tommaso Bombelli. Auffallend viel hat dann Dürer mit Portugiesen verkehrt, Handelsagenten des portugiesischen Königs, den Faktoren Francisco Brandan und Roderigo Fernandez. Die Einladungen zum Essen bei ihnen werden immer wiederholt, und es scheint zu einer mehr als oberflächlichen Freundschaft gekommen zu sein. Was suchte Dürer nun gerade bei diesen Leuten, worüber redete er mit ihnen? Wahrscheinlich waren es religiöse Dinge und Probleme, die dort verhandelt wurden. Diese Portugiesen waren ursprünglich Juden gewesen, hatten sich aber taufen lassen, ohne indessen ihren alten Glauben ganz vergessen zu können, und nun beschäftigten sie sich mit der neuen lutherischen Lehre. Das zog Dürer zu ihnen hin. Denn dies beschäftigte auch ihn auf das leidenschaftlichste, auch er war von religiösen Gewissensfragen heimgesucht und hing innerlich der neuen Lehre an. Hier, auf neutralem Gebiet, bei Leuten, die als ehemalige Juden über dem Streit der Parteien standen und außer Papsttum und Reform noch andre Lehren am eigenen Leibe erfahren hatten, mochte er ein gut Stück weiter kommen in dieser schwierigsten aller Fragen. Auch sonst hatte er ja in Antwerpen Umgang mit Kreisen, in denen dieses Problem auf das leidenschaftlichste erörtert wurde, in den Kreisen des zeit-

weiligen Lutherfreundes Erasmus und des Augustinerpriors Jakob Propst. So ward dieser Antwerpener Aufenthalt für Dürer eine Quelle auch des innerlichsten, menschlichsten Erlebens.

Man kann unmöglich alle die Personen aufzählen, mit denen Dürer damals zusammen war. Wenn man sein Tagebuch liest, erfährt man, daß er damals eine Unzahl von interessanten und bedeutenden Menschen kennenlernte, aus allen Ständen und aus allen Kreisen, von Königen und Fürsten herunter bis zu den einfachsten Handwerkern. Unendlich viele neue Dinge stürmten auf ihn ein, Gespräch und Verkehr, Meinungsaustausch und Disput, Kunstgenuß, Welt- und Menschenkenntnis, Lebensfreude und Daseinsseligkeit wurden ihm zuteil wie nie und brachten ihm eine Auffrischung von Auge und Herz, davon er dann noch lange zehrte und der er später künstlerisch und menschlich die reichsten Früchte verdankte.

Es ging Dürer gut in den Niederlanden. Nicht immer körperlich, das ist wahr. Jene unsinnige Reise hinter dem gestrandeten Walfisch her, mitten im Winter, mit Sturm und Schiffbruch und schwerer Erkältung hat seiner niemals sehr kräftigen Konstitution einen heftigen Schlag versetzt, die Besuche bei Arzt und Apotheker werden fortan immer häufiger, und schließlich waren es ja die Folgen dieses Leichtsinns, dieser Erkrankung der Niere oder der Milz, an der er später zugrunde ging. — Auch war dieses Gutgehen nicht finanziell so sehr bedeutend. Bei seiner Abrechnung vor der Rückkehr stellte er fest, daß er nur Schaden gehabt hat. Das mag zutreffen. Er lebte damals auf großem Fuße und gab viel Geld aus, kaufte sich eine Menge

Raritäten, die teuer waren, ausländische Waffen, Büffelhornringe, Korallen, Hufe von Elentieren, indianische Nüsse, Porzellanvasen, elfenbeinerne Pfeifen, Affen, Schildkröten und Papageien. Wenn er mit jemand ein Tauschgeschäft machte um Edelsteine, dann ward er betrogen, genau wie seinerzeit auf dem Rialto, und auch im Kunstgeschäft gab er immer zuviel von seinen schönen Dingen. Nur Lukas von Leyden scheint ihm mit seinem ganzen Kupferstichwerk eine angemessene Gegengabe geleistet zu haben. Die Statthalterin Margarethe, der er immer Graphik verehrte und deren Hofleuten er auch freigebig von seinen Drucken schenkte, hat sich in keiner Weise erkenntlich gezeigt. Nicht einmal das Skizzenbuch Jacopo de Barbaris, um das er bat, konnte sie ihm geben, und als er ihr sein gemaltes Bildnis des Kaisers Max, ihres Vaters, schenken wollte, fand sie so viel daran auszusetzen, daß er es ihr einfach wieder fortnahm. Das war kein Geschäft, und auch sonst hat er mehr verschenkt als verkauft, besonders die Kohleporträts umsonst oder fast umsonst fortgegeben. Auch manches verspielt, er verlor fast immer, und wenn er zufällig einmal gewann, tat ihm der Mitspieler leid, und er machte ihm zum Trost schnell sein Bildnis. So konnte er keine Reichtümer sammeln.

Aber dennoch: es ging ihm gut. Schon das viele Schauen und ganze reiche Erleben dieser Tage, die geistige und sinnliche Auffrischung mußten für ihn ein Hochgenuß sein. Und dann der Ruhm! Nie wieder hat Dürer ihn so sehr empfunden wie auf dieser Reise. Als weltberühmter Mann war er unterwegs vom ersten bis zum letzten Tage. Auf der Heimfahrt brauchte er auf

dem Main und fast nie auf dem Rhein den Schiffszoll zu bezahlen, der Bischof von Bamberg hatte dem berühmten Meister einen Freibrief ausgestellt. Und kurz vor der Rückkehr saß er mit Königen und Kaisern zu Tisch, König Christian II. von Dänemark, Karls V. Schwager, lud ihn mehrfach zur Tafel, einmal zusammen mit Kaiser Karl, der Statthalterin Margarethe und der Königin von Spanien. Wohin er auch kam, überall feierte man ihn, immer war er eingeladen, bei den Kaufleuten aus Nürnberg und Augsburg, beim portugiesischen Gesandten und bei auswärtigen Handelsherren. Man gab Bankette ihm zu Ehren, Barent van Orley lud zu Dürers Anwesenheit ein und machte ein üppiges Essen, das der Ehrengast selbst auf mindestens 10 Gulden Kosten schätzte. Doch das alles waren ja nur Privatpersonen. Wichtiger und eindrucksvoller mußten ihm die offiziellen Feste von seiten der Malerinnungen und Goldschmiedezünfte vorkommen, wenn er da auf der Zunftstube der Goldschmiede von Antwerpen, Hertogenbosch und Brügge oder bei den Malern in Gent und Mecheln als der Mittelpunkt einer prächtigen Gesellschaft angefeiert wurde, wenn die Kollegen ihm zutranken und ihn ihrer tiefsten Ehrerbietung versicherten und ihn spät in der Nacht dann beim Schein der Fackeln und Windlichter bis an sein Haustor geleiteten. Es muß in der Tat sehr schön gewesen sein, ein solches Innungsfest, so wie es ihm die Malerschaft von Antwerpen bereitete. Das prächtige Zunftsilber, all die kostbaren Pokale, Schüsseln und Tafelaufsätze, Meisterwerke der niederländischen Goldschmiedekunst, wurden herausgeholt, die Künstler mit ihren Frauen in den prächtigsten

Kleidern waren vollzählig versammelt bei Tisch, dann öffnete sich die Tür, und der große Mann wurde hereingeleitet. „Da stand das Volk auf zu beiden Seiten, als führte man einen großen Herrn." Und so schritt der Träger deutschen Ruhmes durch die Reihen der Flämínge, die sich tief vor ihm verneigten. Dann, als er saß, kam der Syndikus des Rates mit zwei Ratsdienern, die trugen vier Kannen Wein, und die Ratsherren ließen ihm sagen, er solle hiermit von ihnen verehrt und ihrer Gnade versichert sein. – Nur die Allergrößten im Reiche der Kunst hat man damals so geehrt, Dürer durfte sich als ein weltberühmter Mann fühlen, und aus den stolzen und doch schlichten Worten, mit denen er in seinem Tagebuch dieses Erlebnis verzeichnet, weht uns noch ein Hauch an von dem Hochgefühl, das er darüber empfand. Der „große Herr" tat ihm so wohl, gerade weil diese gehobene soziale Stellung des Künstlers etwas Neues und für einen Deutschen etwas ganz Unerhörtes war. In Nürnberg war und blieb er doch ein wenig der „Schmarotzer", um sein Wort aus Venedig zu gebrauchen.

Die letzten Jahre

Mit wahrem Feuereifer machte Dürer sich nach seiner Rückkehr in die Heimat an die Arbeit, die innere Erfrischung und Bereicherung seines ganzen Wesens äußert sich in einer neuen Schaffensfreude. Er geht mit großen Gedanken um, mächtige, ergreifende Bilder will er malen, die schon im Format alles bisher Geleistete übertreffen sollen: eine große Kreuzigung, eine Grablegung Christi, ein Madonnenbild mit Engeln, und, wohl das Großartigste von allen, eine Madonna im Kreise der Heiligen, eine vielfigurige Santa Conversazione in Breitformat. Das wäre eine herrliche Reihe von Werken geworden, den großen gleich nach der venezianischen Reise entstandenen Gemälden ähnlich, nur noch mächtiger gedacht. Aber – es blieb bei den Plänen und Ideen, alle diese Arbeiten sind über die Entwürfe und Skizzen und Einzelstudien nicht hinausgekommen, kein einziges dieser Werke hat er ausgeführt, und auch von dem ihm vom Nürnberger Rat gleich nach seiner Heimkehr in Auftrag gegebenen Wandgemälde im Rathaussaal, der „Verleumdung des Apelles", haben wir nichts als einen skizzierten Entwurf. Was ihn an der Ausführung seiner Pläne gehindert hat, waren diesmal wohl kaum Geldsorgen, denn gerade damals bot er dem Rat von Nürnberg ein nicht unbeträchtliches Kapital zur Verzinsung an, besaß also übriges Geld. Vielleicht war es Kränklichkeit oder die erneute Beschäftigung mit theoretischen Dingen. In jenen Jahren vollendete er ja einen Teil seiner theoretischen Schriften, die „Unterweisung der Messung" und

die „Befestigungskunst" erschienen 1525 und 1527 im Druck, und von seinem Hauptwerk, dem „Unterricht der Malerei", ist das Buch über die menschliche Proportion damals sehr gefördert worden. Er mochte der Meinung sein, jetzt habe er endlich, mit der Eroberung seines neuen, einfachen, natürlichen und monumentalen Stiles, auch theoretisch den Stein der Weisen gefunden, und das mußte nun erst einmal festgehalten werden. Die gelehrten Gespräche des anregenden Antwerpener Verkehrs wirkten wohl auch in dieser Beziehung noch etwas nach.

Es ist merkwürdig, die vielen, zum Teil auch ablenkenden und zerstreuenden Eindrücke seiner Reise, dieses Herumschlendern und dieses Hin und Her in allen Dingen, diese sonst so leicht etwas veräußerlichende Unbeständigkeit, alles das vermochte Dürers Kunst auch nicht im leisesten zu schwächen. Im Gegenteil. Kaum ist er wieder daheim, so gibt er sich mit demütiger Leidenschaft wieder ganz seiner Kunst hin, und zwar dem Höchsten in seiner Kunst. Geblieben sind ihm nur die ernsten Dinge, er ist nun ganz innerlich geworden. Abgesehen von dem Wandgemälde im Rathaus mit seinem historisch-moralischen Thema, beschäftigt er sich in seiner Kunst, in seinen Plänen, nur mit tiefreligiösen Gedanken, mit dem Leiden und dem Kreuzestod Christi und mit den Glaubenstaten der Heiligen. Man darf vielleicht auch hierin einen Nachklang seiner Reise sehen, eine Folge der innerlichen Erlebnisse und Glaubenserfahrungen, die er durch die Berührung mit dem Luthertum im Laufe dieser vielen Gespräche und Dispute und Grübeleien an sich und seiner Seele gemacht hatte. Sein altes Hauptthema, die Passion Christi, von

dem er einmal gesagt hatte, es sei die größte Aufgabe aller modernen Kunst, nahm er abermals wieder vor. Es sollte eine Holzschnittfolge werden, ganz einfach, ganz großzügig; aber auch von dieser Folge sind nur wenige Szenen gezeichnet, und nur eine, das Abendmahl, ward geschnitten und gedruckt. Auch der Kupferplatte bediente er sich im gleichen Sinne, zu den Apostelfiguren aus dem Jahre 1514 fügte er einige neue hinzu, und man sieht an dem Vergleich der frühen und der späten Blätter dieser Folge, wie sehr er innerlich gewachsen ist: der Apostel ist ihm der wahre Charakter und glaubensstarke Held. Aus diesem Gedankenkreis stammt nun endlich auch das einzige große in jener letzten Periode entstandene Gemälde, die „vier Evangelisten", das letzte und herrlichste Wort von Dürers Monumentalkunst. Er hat es nicht im Auftrag eines Bestellers oder für irgendeine Kirche gemalt, nur ganz aus innerem Müssen, nur um den Gestalten seiner Phantasie Form zu verleihen. Das waren die Charaktere, die seine Seele beschäftigten. Und als das Werk nun fertig war, da schien es ihm gut und bedeutend genug, um es dem Rat seiner Vaterstadt Nürnberg als Geschenk anzubieten, als ein Denkmal seiner Kunst nicht nur, sondern auch als ein Wahrzeichen und fester Anker in den religiösen Stürmen jener Tage, die ja besonders heftig in Nürnberg tobten. So wie diese machtvollen Gestalten dastehen, unerschütterlich im Glauben, bereit, ihn mit dem Schwert zu verteidigen, wenns sein muß, und immer treu forschend in der Schrift („das Wort sie sollen lassen stahn") – so sollten nach Dürers Meinung die echten Christen sein. Aus Luthers Septemberbibel hatte er Sprüche

ausgesucht und in schöner Schrift darunter malen lassen, die Warnung vor falschen Propheten und gehässigen Schriftgelehrten. Das sollte der negative, ergänzende Teil dieses Dokuments sein. So, wie diese Männer hier, so sehen die wahren Christen aus; hütet euch aber vor den Sektierern und Bilderstürmern sowie vor den unduldsamen rüden Predigern, vor ihrer Hoffart und ihrer Gier und ihren unlauteren Motiven. Dürer hatte Ursache, dies seinen Landsleuten zuzurufen. Nürnberg war ein Hauptsitz dieser Sektierer und Wiedertäufer; ihre Reformation artete in Atheismus und Anarchismus aus, der Rektor Denck und der Prozeß der Dürerschüler waren böse Beispiele hierfür, ebenso wie das Treiben der ketzerischen Prediger und Scheinchristen ein rechtes Bild des brutalen, gefährlichen Pharisäismus bot. Denn wenn Dürer dem Luthertum innerlich auch sehr nahe stand, näher als sein nachher abtrünnig gewordener Freund Pirckheimer, und wenn er den Reformator auch sehr verehrte, — die maßlosen, umstürzlerischen Auswüchse der neuen Bewegung waren ihm, als einer ethischen Persönlichkeit, im tiefsten Grunde verhaßt. Dies sollten seine Charaktergestalten sagen, und zwar an der hervorragendsten Stelle.

Der Rat hat das Werk angenommen und im Rathaus aufgestellt. Jedoch schenken lassen wollte er es sich nicht, der Rat wußte ja am besten, daß der Künstler kein sehr reicher Mann war, und so ließ er ihm die Summe von 114 rheinischen Gulden überweisen, also ungefähr das gleiche, was ihm die deutschen Kaufleute in Venedig für sein Rosenkranzfest gegeben hatten. Da Dürer, wie er im Jahre 1524 in seinem Gesuch wegen der

Verzinsung schreibt, in Antwerpen mit einem Jahresgehalt von 300 Philippsgulden vom dortigen Rat hatte angestellt werden sollen, und da er anderseits in den dreißig Jahren seiner Nürnberger Tätigkeit keine zehn Gulden Reingewinn erübrigt habe, durfte der Rat dieses Honorar als eine sehr angemessene Bezahlung ansehen. — Auch sonst ging es Dürer in jenen Jahren wirtschaftlich nicht gerade schlecht, er verdiente durch Porträtieren, nicht nur, wie in den Niederlanden, vornehmlich durch gezeichnete Bildnisse, sondern durch Bildnisse in Kupferstich und Holzschnitt und Malerei. Die berühmtesten und bedeutendsten Porträte entstanden nach der Rückkehr von Antwerpen, jene Meisterwerke der Bildnismalerei, zu denen außer einigen andern, Unbekannten, die Nürnberger Ratsherren Jakob Muffel und Hieronymus Holzschuher Modell saßen, jene vollendeten Kupferstiche, die uns die Züge des Kardinals Albrecht von Mainz, des sächsischen Kurfürsten Friedrich, sowie der Dürerfreunde Erasmus von Rotterdam, Pirckheimer und Melanchthon aufbewahrten, und endlich auch einige in Holz geschnittene Bildnisse. Damit war eine gewisse Einnahme sichergestellt. Geldsorgen brauchte er nicht mehr zu haben, selbst wenn er zeitweise krankheitshalber nicht mehr arbeiten konnte.

Die Krankheit erschien ja immer häufiger bei ihm. Er war von nur zarter Gesundheit, schon in früheren Jahren drückte sie ihn manchmal. Als er in Wittenberg arbeitete, ging es ihm nicht immer gut, und auch aus Venedig schreibt er einmal von einer Hautkrankheit, und seine Freunde trauten seiner Gesundheit nicht allzuviel zu. Wirklich ernst aber wurde das Leiden, das er sich

im Winter in Zeeland zugezogen hatte, das Wechselfieber befiel ihn immer wieder, und an den späten Bildnissen kann man feststellen, wie sein einst so blühendes schönes Gesicht verfiel und elend wurde An dieser unbekannten Krankheit, deren Namen er selbst nie erfuhr und den auch wir nicht wissen, ist er dann am 6. April des Jahres 1528 gestorben, noch nicht ganz siebenundfünfzig Jahre alt, sehr plötzlich und unerwartet, wenn man wohl auch wußte, daß er schon länger ein dem Tode verfallener Mann war. Auf dem Johannesfriedhofe in Nürnberg, in der Grabstätte der Familie Frey, hat man ihn zur Ruhe bestattet. Eine einfache Steinplatte liegt auf der Gruft, mit lateinischer Inschrift:

»Quicquid Alberti Dureri mortale fuit sub hoc conditur tumulo«

(„Was von Albrecht Dürer sterblich war, deckt dieser Hügel"). Darunter steht, schlicht und phrasenlos und weltbedeutend, sein Künstlermonogramm.

Die Freunde klagten laut. Luther und Melanchthon, Eobanus Hesse und Camerarius wußten, was sie und mit ihnen Deutschland verlor. Am tiefsten mußte es Wilibald Pirckheimer treffen. Die beiden hatten sich sehr geliebt. Wir nehmen Abschied von ihm mit den Worten der Totenklage, die der Humanist dem Künstler gedichtet hat:

Qui mihi tam multis fueras iunctissimus annis / Alberte atque meae maxima pars animae / Quocum sermones poteram conferre suaves / Tutus infidum spargere verba sinum / Quur subito infelix moerentem linquis amicum / Et celeri properas

non redituro pede? / Non caput optatum licuit, non tangere dextram / Ultima nec tristi dicere verba vale / Sed vix tradideras languentia membra grabato / Quum mors accelerans te subito eripuit . . . /

Zu deutsch:

Der du so viele Jahre lang mein vertrautester Freund warst,
Albrecht, und meiner Seele bestes Teil;
Mit dem ich holde Zwiesprache pflegen durfte
Und dessen Busen ich unbekümmert jedes Wort anvertrauen konnte –
Warum, Unseliger, lässest du jetzt deinen Freund in Trauer zurück
Und enteilst nimmerkehrenden Schrittes?
Nicht war es mir Armem vergönnt, das teure Haupt und die Hand zu berühren
Und ein letztes Lebewohl zu sagen.
Denn kaum hattest du die müden Glieder aufs Lager gebettet,
Als auch schon der Tod dich eilend entraffte.

Dürers Persönlichkeit

Wir haben Dürers Lebensgeschichte kennen gelernt. Seine Herkunft von tüchtigen gottesfürchtigen Eltern. Seine harte Jugend und sein frühes Auf-eigenen-Füßen-Stehen. Seine Wanderungen und seinen Verkehr, seinen Kampf ums Dasein und sein Vorwärtskommen. Und schließlich seinen Ruhm und seinen zu frühen Tod. Nun müssen wir uns fragen: Was war das, im ganzen genommen, für ein Mensch?

Aus seinen Bildnissen wissen wir, wie er ausgesehen hat. Ein mittelgroßer Mann von feinem Körperbau. Der Kopf schmal, mit stark ausgearbeiteter Stirn und vollem lockigen Haar. Eine edle, leicht gebuckelte Nase; schöne, schwermütige Augen unter ruhig gezeichneten Brauen, ein energisch geschnittener, sinnlicher, aber nicht großer Mund und zarte Hände mit feinen, langen Fingern und deutlich betonten Gelenken. Das Ganze von einem etwas kränklichen Ausdruck und vorwiegend ernster Stimmung.

Sein Naturell enthielt jene seltsame Mischung von nüchterner Sachlichkeit und glühender Erregung, wie sie ganz reichen Naturen manchmal eigen ist. Sebastian Bach war so und der reife Goethe. In ihm trafen sich Anlagen, die bei Künstlern nicht oft gefunden werden, eine anschaulich schöpferische und eine gedanklich forschende. Melanchthon hat von ihm gesagt, seine Kunst sei noch das Wenigste an ihm gewesen. Und wenn Melanchthon hier vielleicht unbewußt seinen Freund zu dem Typus des Renaissance-Universalmenschen hinaufstilisiert und wenn uns heute an Dürer doch immer seine Kunst die Hauptsache bleibt — die

Vielseitigkeit oder, wenn man will, die Zwiespältigkeit seiner Anlagen ist nicht zu leugnen.

Dabei war er nicht eigentlich gelehrt, ja, von Haus aus nicht einmal sonderlich gebildet. Die kurze Schulzeit wird eben genügt haben, um ihn im Schreiben und Lesen und Rechnen auszubilden. Alles, was er wußte und woran er teilnehmen konnte, hat er sich selbst erarbeitet, durch Bücher und Gespräch. Und dieser rastlose Wissensdurst und Lerntrieb, der bis ans Ende in ihm steckte, bildet einen Hauptzug seines ganzen Wesens, und der war es wohl auch, der ihn so ernst gemacht hat, wie er uns aus seinen Selbstbildnissen anschaut.

Menschen, die sich ihr Wissen und ihre Bildung selbst erarbeiten müssen, pflegen die Dinge des Lebens schwer zu nehmen, vieles, was andern, was den Kindern des Glücks selbstverständlich ist und nur so zufliegt, wird ihnen zum Problem. Dies war dann Dürers höheres Glück. Während andre sich damit begnügten, die neuen Dinge, die damals in der Welt auftauchten, an sich herankommen zu lassen und ruhig zu verarbeiten, ging Dürer, als erster deutscher Künstler, über die Alpen, nach Italien und packte den Stier bei den Hörnern. „Ich lasse dich nicht, du segnetest mich denn." Ob zum Guten oder zum Schlimmen, das war ein neues Problem, und das mußte er eben lösen, weil es ihm sonst keine Ruhe gelassen hätte. Und während sein Freund Pirckheimer nach anfänglicher Parteinahme für Luther am Ende, und zwar vorwiegend aus persönlichen Rücksichten, das Luthertum und gar die Person Luthers befehdete und aus Mangel an Überzeugung mit seinen Meinungen zuletzt nirgends mehr

stand, macht sich Dürer in Gewissensqual und Herzensangst auch an dieses Problem heran und ringt sich in schweren Kämpfen zu einer großartigen Auffassung durch.

Sein Ernst machte ihn zum Charakter.

Er muß ein guter Mensch gewesen sein. Die Liebe, mit der er von seinen Eltern spricht und die Art, wie er sich gegen sie zeigt, klingt aufrichtig. Wer ihn gekannt und ihm nahegestanden hat, mußte ihn schätzen und lieben. Die tüchtigsten Männer seiner Zeit haben ihn aufrichtig verehrt, und zwar Männer aus den verschiedensten Kreisen und von der verschiedensten Gesinnung: Künstler und Fürsten, Kaufleute und Gelehrte, Humanisten und Reformatoren. Dergleichen geschieht nur jemand, der wirklich ein Charakter ist und bei dem man wahrer menschlicher Güte versichert sein kann. Er muß ein aufrichtiger und treuer Freund gewesen sein, dabei kein lauer Ja-Sager, sondern ein Mann mit eigener, manchmal schroffer Überzeugung. Aber das hinderte seine Freundschaften nicht – sein Verhältnis zu Melanchthon beweist es; der trug ihm seine calvinistisch gefärbte Stellung in der Abendmahlsfrage durchaus nicht nach. – Es muß ein großes Vergnügen gewesen sein, mit Dürer zu verkehren. Die selbsterworbene Bildung war so gediegen und so fruchtbar, daß er mit den klügsten und gelehrtesten Geistern seiner Zeit in voraussetzungslosem Verkehr stand und durchaus nicht immer nur den lernbegierigen, aufmerksamen Zuhörer machte: einer seiner Freunde schrieb von ihm, allen täte es leid, wenn er mit dem Sprechen innehalte. Und wenn wir uns an Dürers Ausdrucksweise in seinen Briefen erinnern, an dieses klare, anschauliche,

kräftige und wundervolle Deutsch, das gleich nach Luthers Deutsch kommt, so verstehen wir, daß es eine Freude gewesen sein muß, ihm zuzuhören und ihm beim Reden zuzusehen, wie er wohl in etwas stockender, nachdenklicher Weise die Worte setzt. Sein Gefühl für schönen Ausdruck war sehr entwickelt. Schreibt er einmal einen Brief in Eile, so entschuldigt er sich bei seinem Freunde und bittet ihn, er möge nicht auf die Form sehen, sondern nach dem Sinn lesen. Wir denken uns gerne, daß er im Kreise seiner Freunde besonders frisch und anregend wirkte. Seine unverbildete Natürlichkeit, seine künstlerische, der Natur noch nahestehende Anschauungsweise und seine auf das höchste entwickelte Beobachtungsgabe stachen doch wohl ab von der Art der Freunde, denen das Geheimnis des Lebens meistens nicht „Leben", sondern „Buch" bedeutete. Soviel er auch las, ein Büchermensch ist er trotz seines Verkehrs mit den Humanisten nicht geworden. Von seiner Kunst her gewohnt, das Wesentliche und Entscheidende an den Dingen aufzuspüren, des Lateinischen unkundig und schon daher gezwungen, sich den wahren Inhalt jeder Frage möglichst klarzumachen und das Beiwerk fortzulassen, hatte er oft vor den manchmal allzusehr formal interessierten Genossen die Sachlichkeit voraus und wird wegen dieser plastischen Denkkraft oft den Nagel auf den Kopf getroffen haben. Selbst in seinen nicht immer einfachen und in ewiger Wandlung begriffenen ästhetischen Auseinandersetzungen finden sich dann mitten darin Sätze von einer Schlagkraft und Anschaulichkeit, die kein andrer hätte sagen können. Der leidenschaftlich erregte Ernst, mit dem es ihm immer ums Ganze ging, und dabei die praktische sinnliche An-

schauungsweise gaben ihm das Gepräge einer „Natur" im Goetheschen Sinne, eines Menschen, der auf eigenem Boden steht. Daher der Zauber seiner Persönlichkeit, dem man sich nicht entziehen konnte, auch die nicht, die seine Schwächen und Fehler genau kannten. Sie waren leicht zu kennen, seine Schwächen. Diese Ängstlichkeit in Geldsachen, die manchmal an Kleinlichkeit grenzt und die dann doch wieder wettgemacht wird durch die naive Freude am Geldausgeben und die kindliche Lust, allen möglichen Leuten etwas zu schenken. Dann die etwas unangenehme Eitelkeit auf seine äußere Erscheinung. Wie er sich in seinen Selbstbildnissen herausstaffiert und zurechtmacht, erst, mit kostbaren Kleidern auf den eleganten jungen Mann hin, dann, später, auf den schönen Christuskopf hin, das hat etwas Peinliches. Das ist etwas andres als das physiognomische und psychologische Interesse des Künstlers, das ist doch die Freude des schönen Mannes, der sich gerne im Spiegel sieht. Wir wissen aus seinen eigenen Äußerungen, wieviel Spaß ihm kostbare Kleider machten und daß ihm das Sich-gut-Anziehen nicht etwas Nebensächliches, Selbstverständliches war; und seine Freunde haben uns gesagt, daß er mit seinen schönen Händen sich gern den Bart spitzte und drehte. Doch das alles bleiben kleine, unbedeutende Schwächen, solange sich diese Selbstgefälligkeit auf äußerliche Dinge beschränkte. Innerlich eitel war er nicht. Gewiß wußte er, wer er war in der Kunst. Aber kein hochfahrendes Wort über die Bedeutung seiner Leistung hat er gesagt oder geschrieben, sich stets vor fremder Größe, auch wenn sie unter ihm stand, gern geneigt. Im Innern blieb er immer

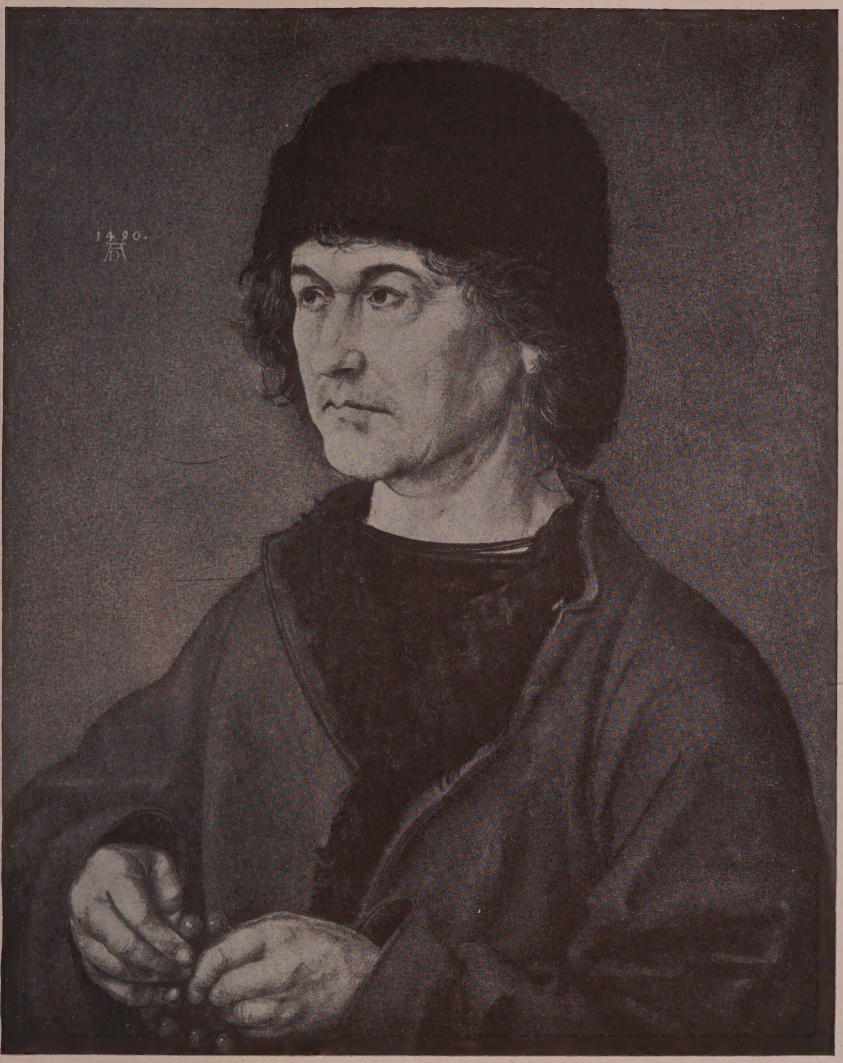
bescheiden, immer davon durchdrungen, daß sein Wissen und Können Stückwerk sei.

Bei all seinem Ernst war er einfach genug, um an den Freuden des Lebens Gefallen zu finden. Schöne Dinge sehen und besitzen, reisen und herumschlendern, Feste feiern und heitere Geselligkeit mitmachen, prächtig und wie ein großer Herr auftreten, gelegentlich Unfug treiben, lachen, sich mit seinen Freunden necken und anrüchige Witze loslassen, das mochte er auch gern. Frauen haben in seinem Leben zeitweise vielleicht eine etwas reichliche, nie aber eine wirksame oder gar entscheidende Rolle gespielt. Seine ganze Wesensart war durchaus männlich, gesund.

Das Höchste auf Erden war ihm seine Kunst. Ihr hat er alles hingegeben. Oft hat er gemurrt, daß sie ihm das Leben so schwer machte und daß er oft nur so viel besaß, wie er gerade zum Leben gebrauchte. Er hätte es so gerne, eben wegen der Freuden des Lebens, besser gehabt. Aber er hat seine Kunst trotzdem nie verraten. Kein Kompromiß, in seinem ganzen Leben nicht. Und wenn er dabei hungern soll, seine Bilder sollen gut sein, so gut wie irgend möglich („als ich kan" – hatte Jan van Eyck geschrieben); gemeine Bilder, an denen einer reich wird, kann er auch machen, aber er will es nicht. Er weiß auch ganz genau, was ihm zu seiner Kunst not tut: Deutschland. Er konnte ja dort bleiben in Venedig, wo er so gern war. Man wollte ihn ja halten, als Maler der Stadt, mit vieler Ehre und gutem Gehalt. Und in Antwerpen ebenso, nur noch großartiger und prächtiger. Aber er blieb nicht dort. Es wäre ihm vorgekommen wie Verrat an seiner Kunst und damit an seiner Seele. Er

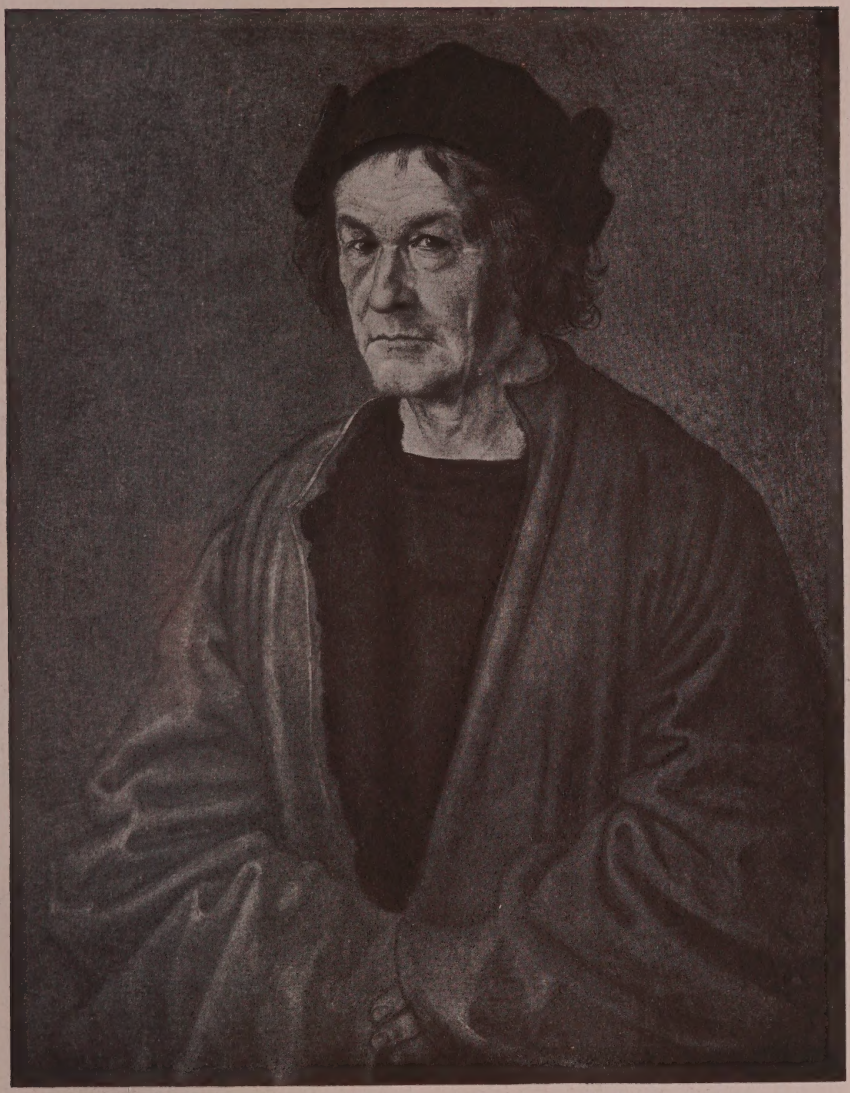
hätte seinen Charakter ändern müssen. „Wenn ich nur satt zu fressen hab und meine Kunst", hat Leibl, dems ähnlich ging, einmal gesagt. Das hätte auch Dürer sagen können; jedenfalls hat er es so gemeint und danach gehandelt.

Eine Persönlichkeit von vielen großen Gaben und genialer Anlage, ein liebenswerter Mensch und fester, ernster Charakter. Einer, der seine Kunst über alles geliebt und für sie allein gelebt hat.



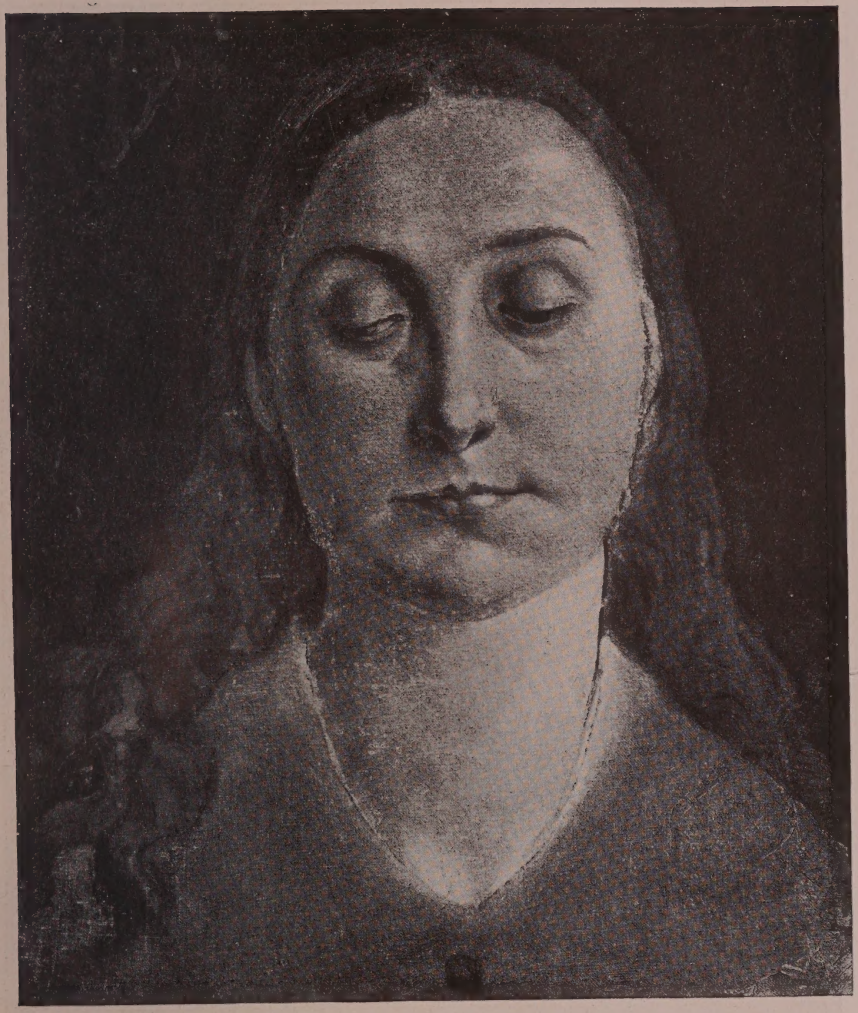
1. Dürers Vater

2. Selbſtbildnis



3. Dürers Vater

4. Betendes Mädchen (die sogenannte „Fürlegerin")



5. Dürers Frau Agnes

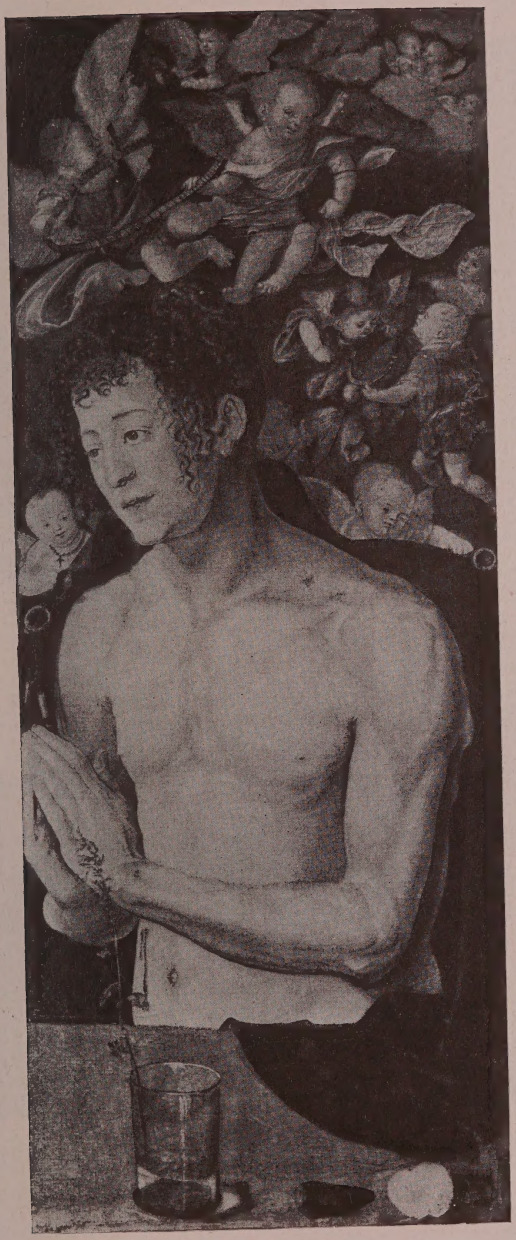
6. Knabenkopf

7. Knabenkopf

8. Kurfürst Friedrich der Weise

9. Madonnenaltar mit dem heil. Antonius und Sebastian

10. Der heilige Antonius (vom Dresdener Altar)



11. Der heilige Sebaſtian (vom Dresdener Altar)

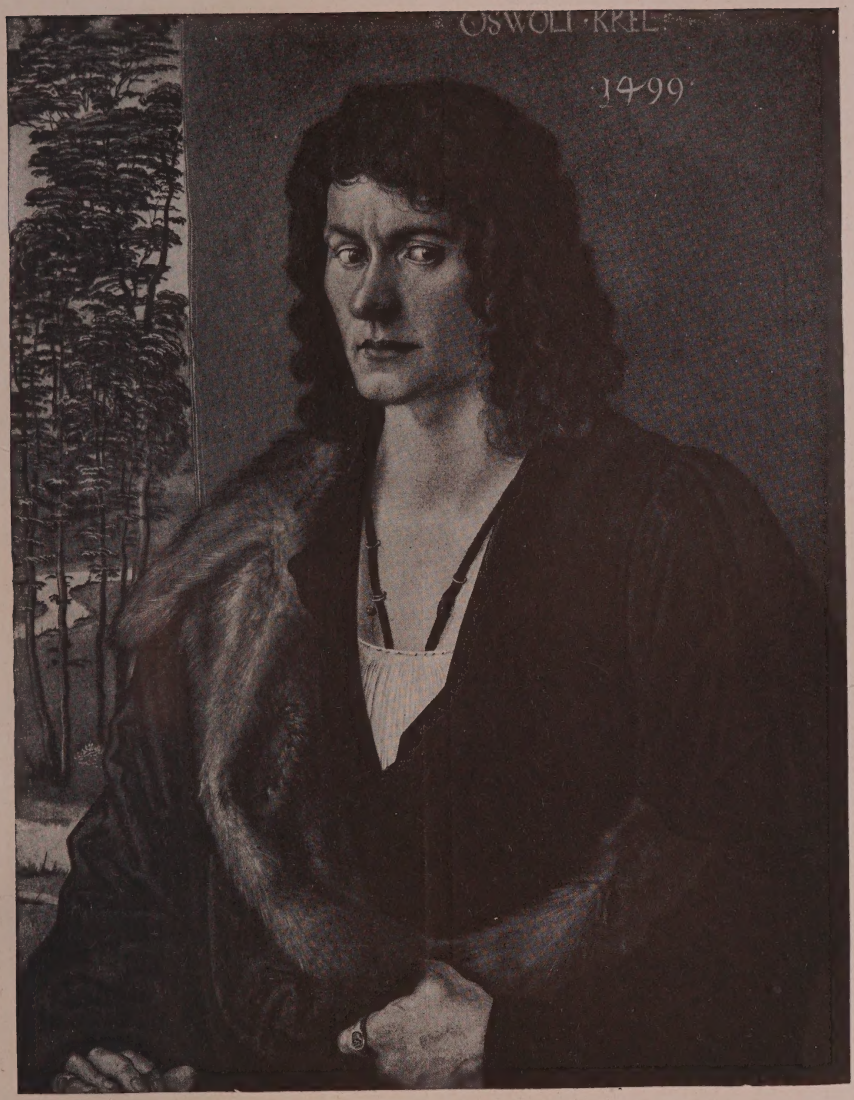
12. Selbstbildnis

13. Hans Tucher

14. Felicitas Tucher

15. Elisabeth Tucher

16. Bildnis des Oswolt Krel (mit den Wappenflügeln)



17. Oswolt Krel

18. Der heilige Onuphrius und der heilige Johannes der Täufer (Flügel eines Altars)

19. Der heilige Onuphrius

20. Johannes der Täufer

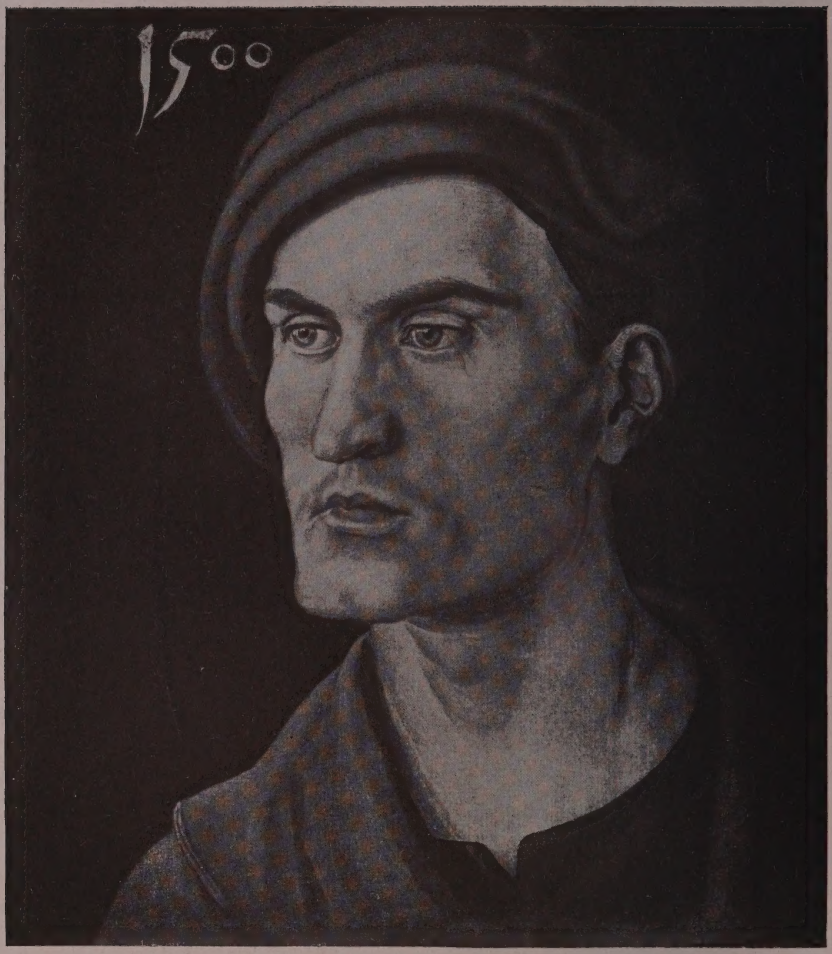
21. Der leidende Hiob und zwei Musikanten beim leidenden Hiob (Außenflügel vom Jabachschen Altar)

22. Der leidende Hiob (linker Außenflügel vom Jabachschen Altar)

23. Zwei Musikanten beim leidenden Hiob (rechter Außenflügel vom Jabachschen Altar)

24. Die Beweinung Christi

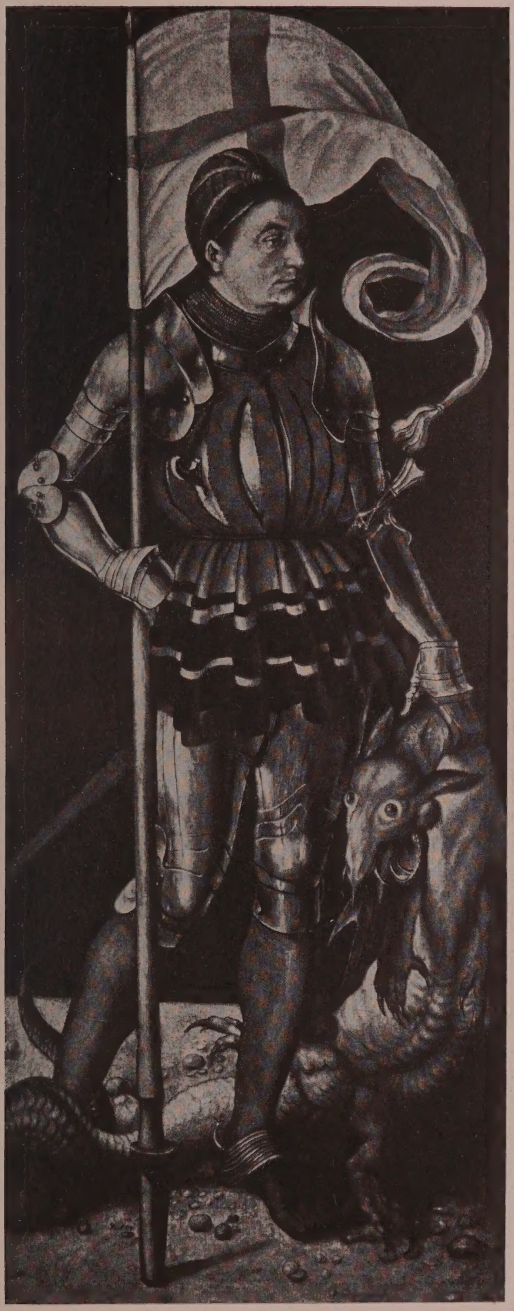
25. Herkules im Kampfe mit den ſtymphaliſchen Vögeln



26. Männerbildnis (vielleicht Dürers Bruder Hans)

27. Christi Geburt (Mittelbild des Paumgärtnerschen Altars)

28. Der heilige Georg und der heilige Eustachius (Flügel des Paumgärtnerschen Altars)



29. Der heilige Georg

30. Der heilige Eustachius

31. Selbſtbildnis

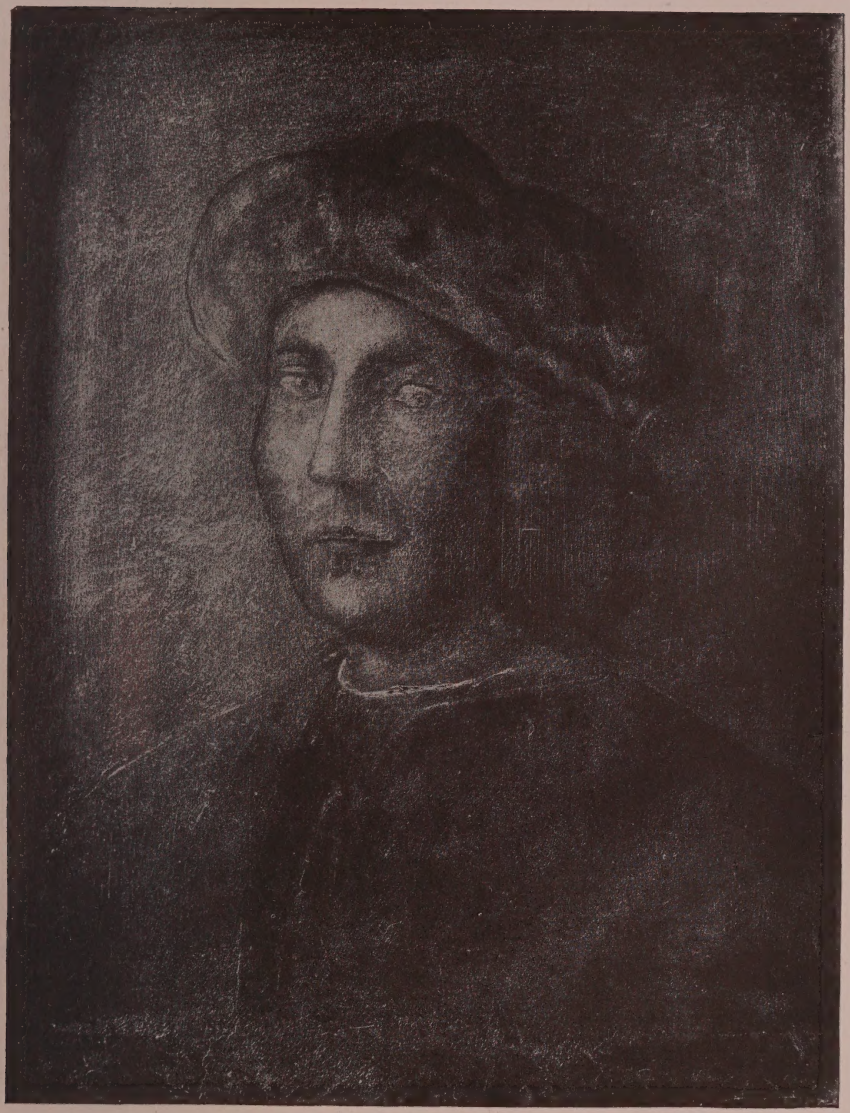
32. Christus, der Erlöser der Welt

33. Madonna

34. Die Anbetung der heiligen drei Könige

35. Das Rosenkranzfest

36. Bildnis eines jungen Mannes

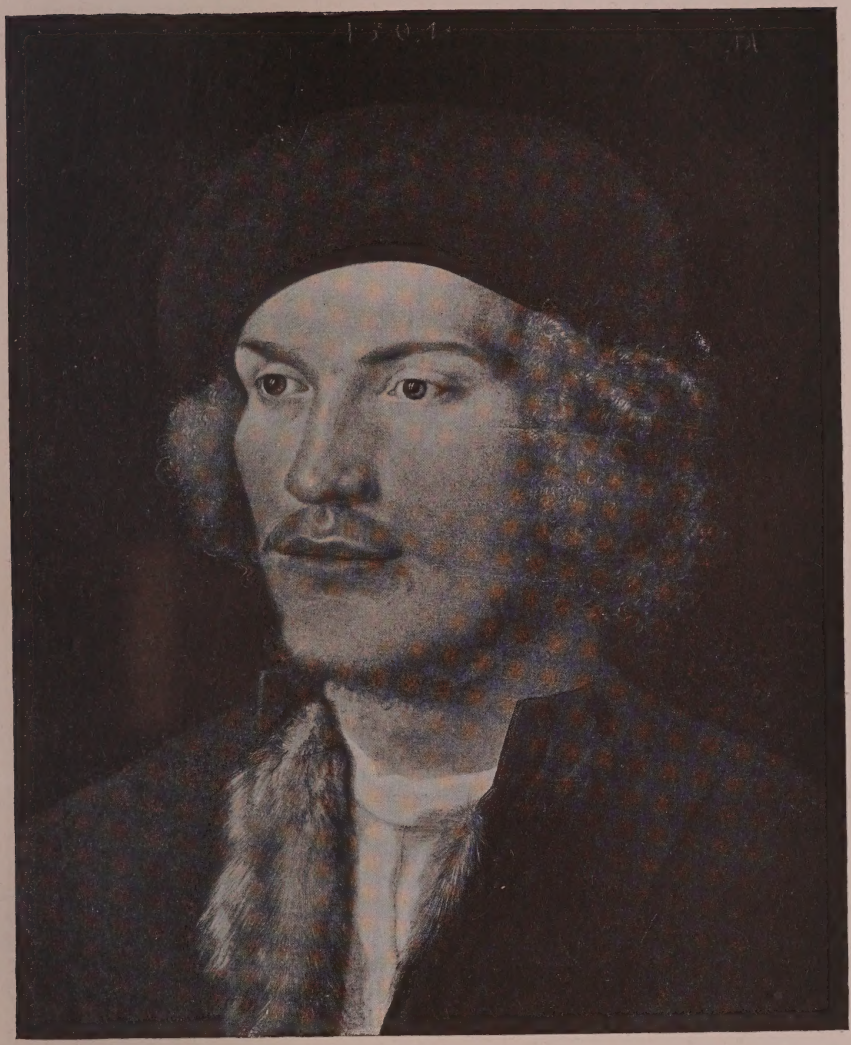


37. Bildnis eines Jünglings

38. Jesus unter den Schriftgelehrten

39. Die Madonna mit dem Zeisig

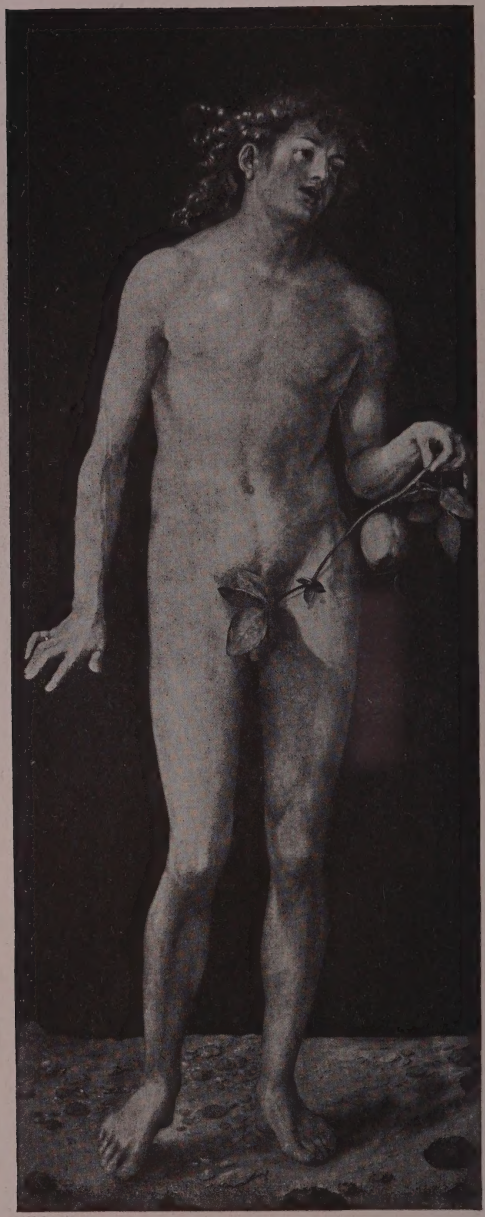
40. Frauenbildnis



41. Jünglingsbildnis

42. Allegorie des Geizes (Rückseite des vorigen Gemäldes)

43. Mädchenbildnis

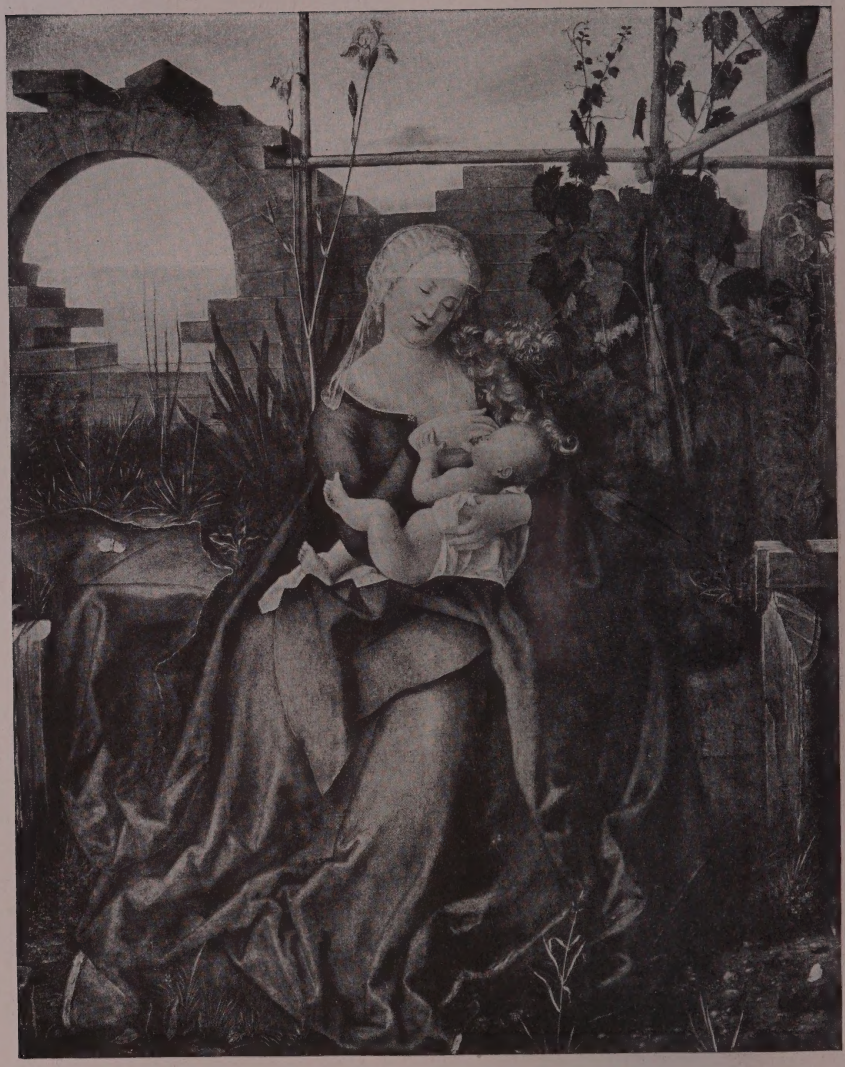


44. Adam

45. Eva

46. Die Marter der 10000 Chriſten unter König Sapor in Perſien

47. Die Krönung der Maria (alte Kopie des Hellerschen-Altars)



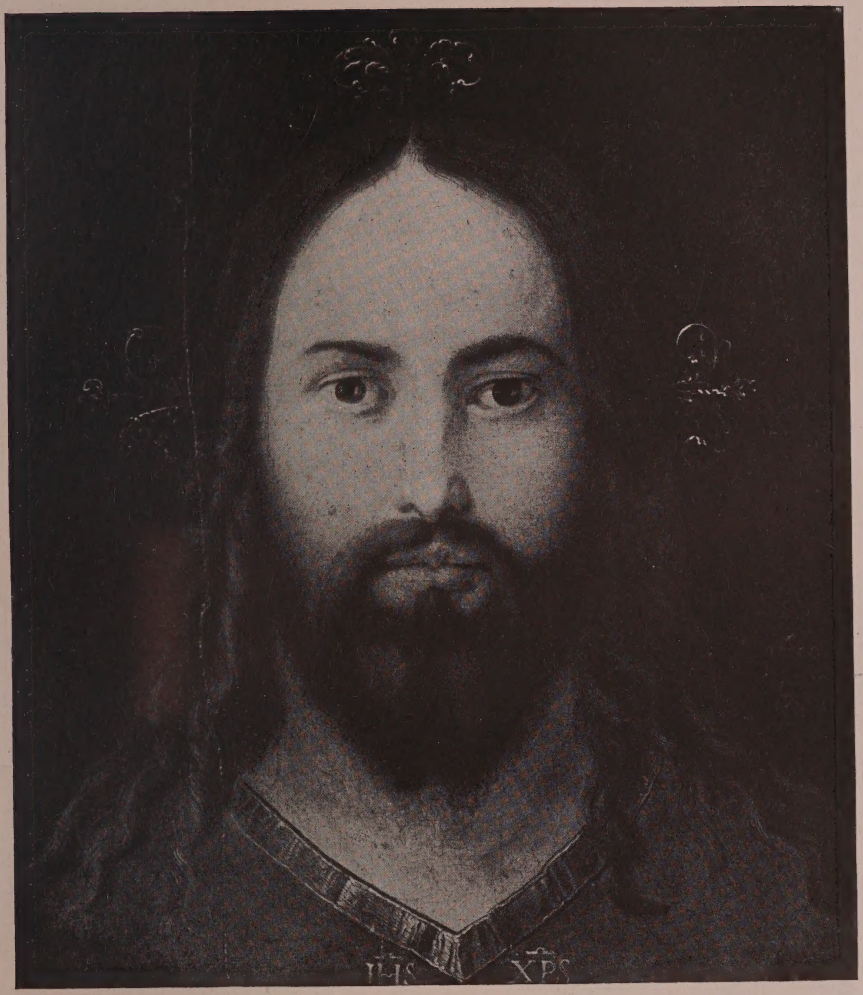
48. Die Madonna mit der Schwertlilie

49. Das Allerheiligenbild

50. Kaiser Karl der Große

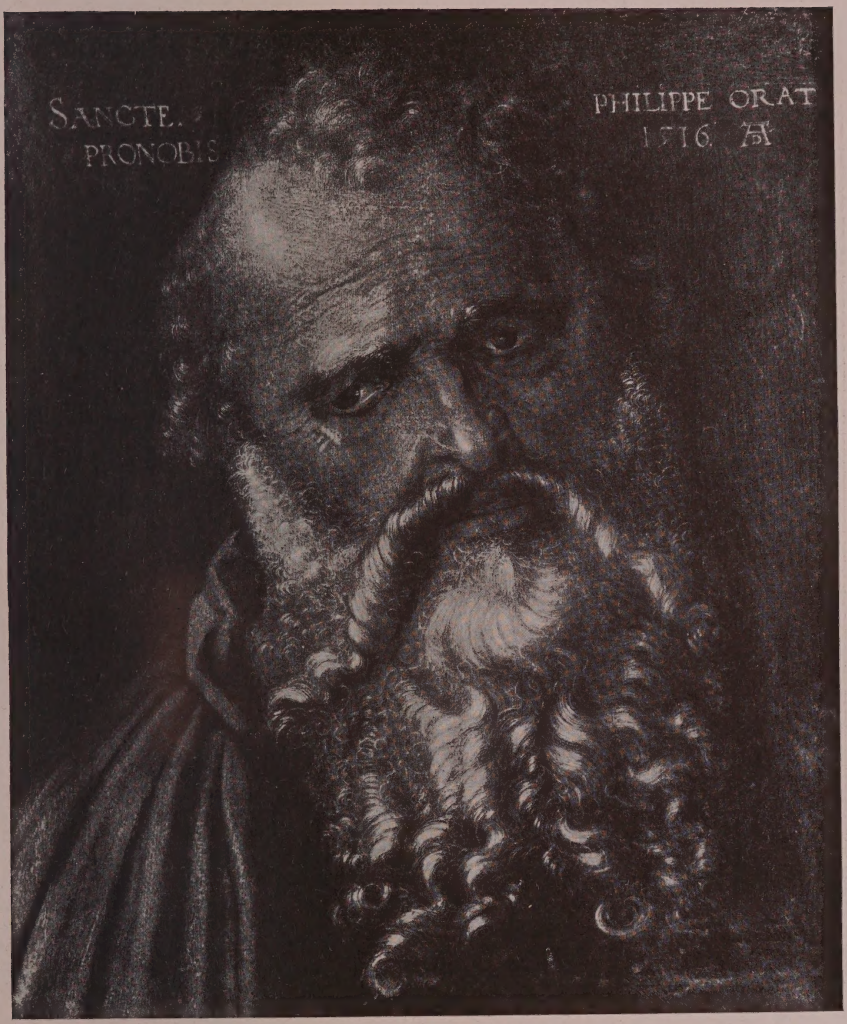
51. Kaiser Sigismund

52. Maria mit dem Kinde

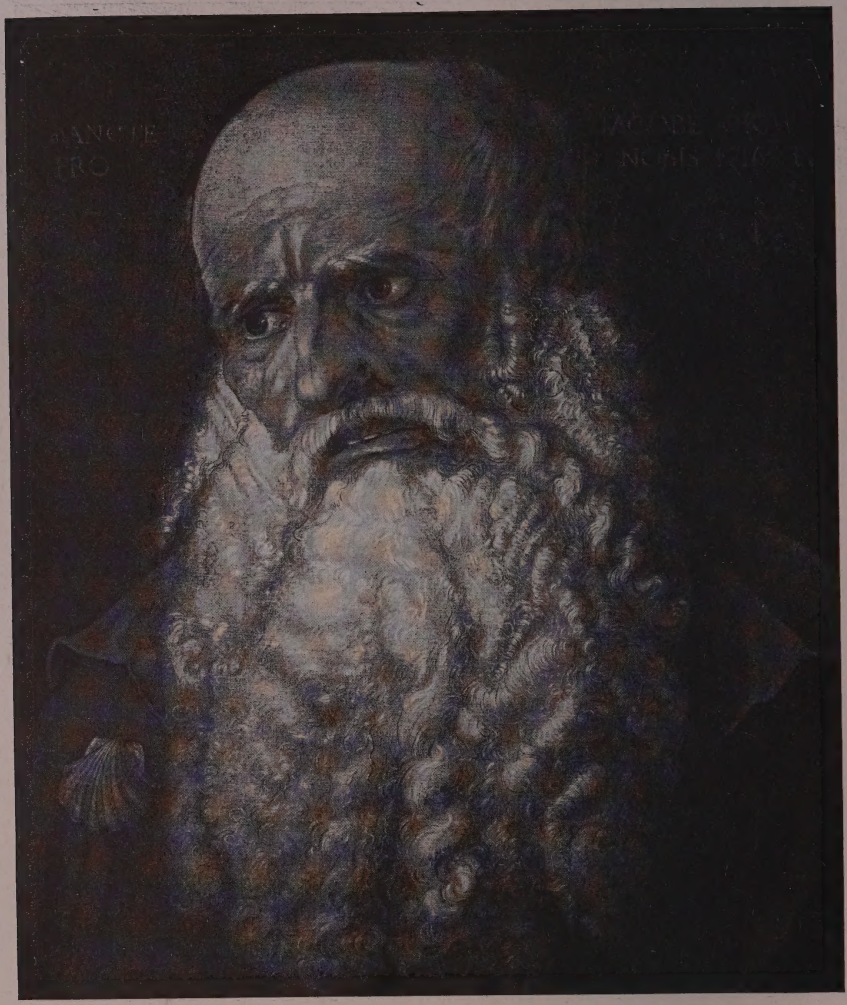


53. Chriſtuskopf

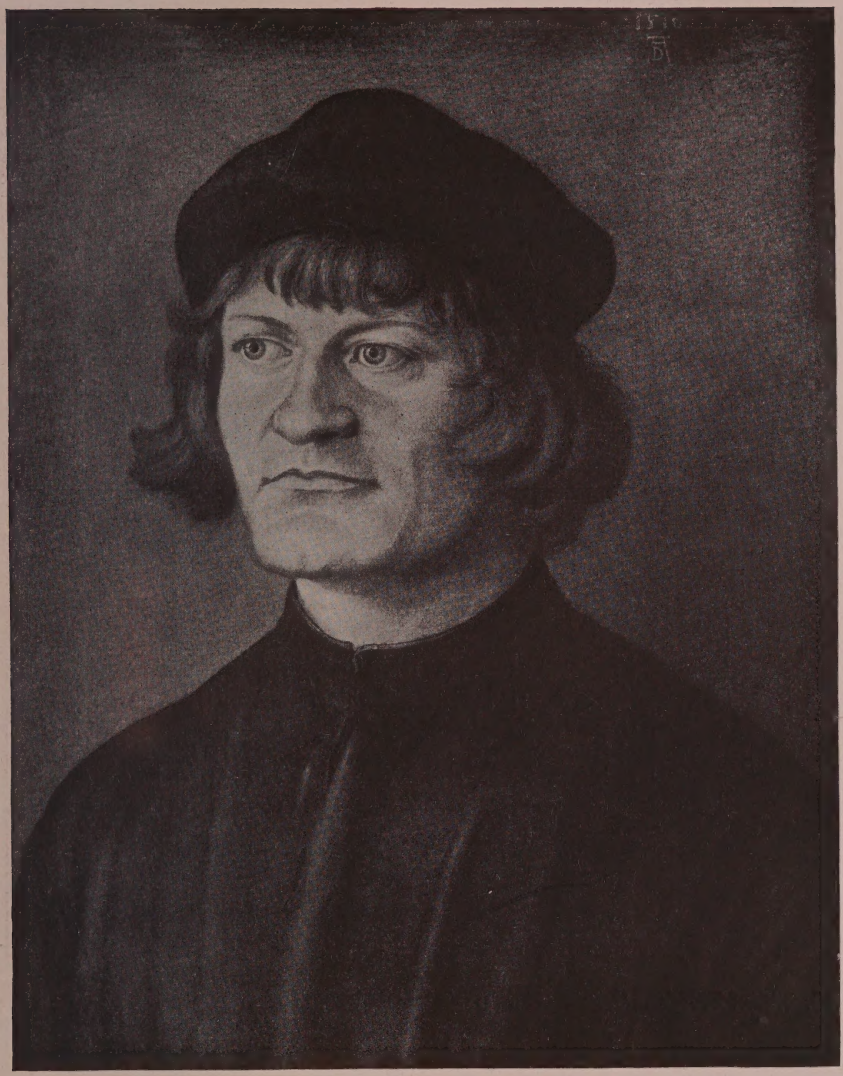
54. Die Madonna mit der Nelke



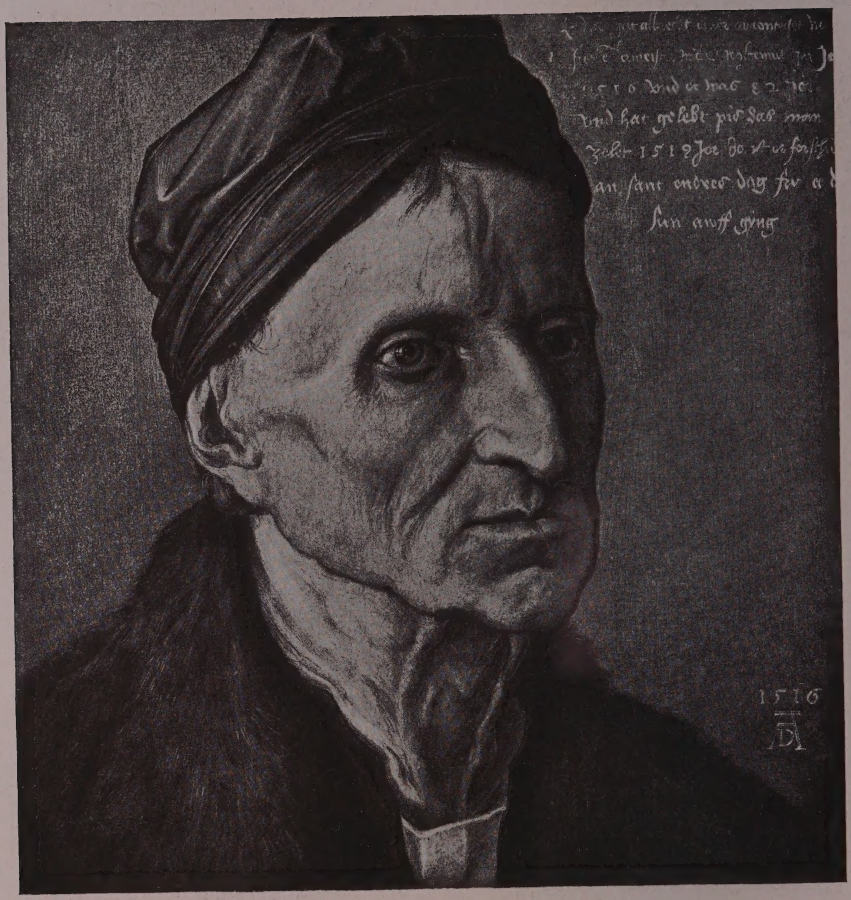
55. Der heilige Philippus



56. Der heilige Jakobus



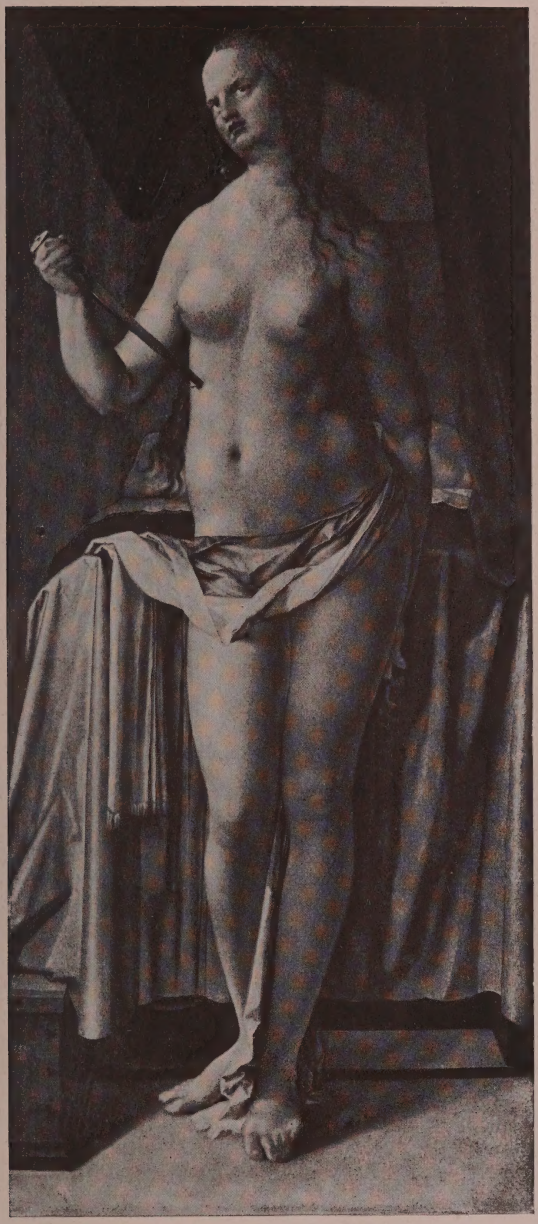
57. Männerbildnis



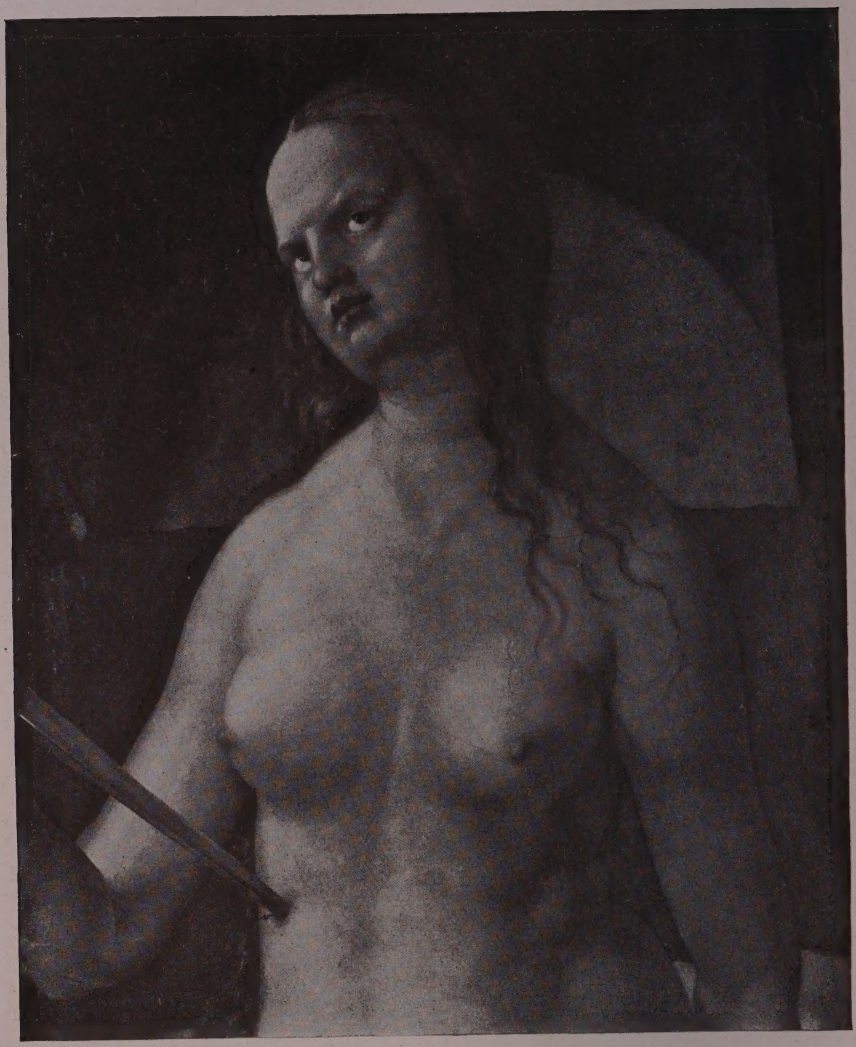
58. Michel Wolgemut

59. Die betende Maria

60. Maria mit dem Kinde



61. Der Selbſtmord der Lucrezia



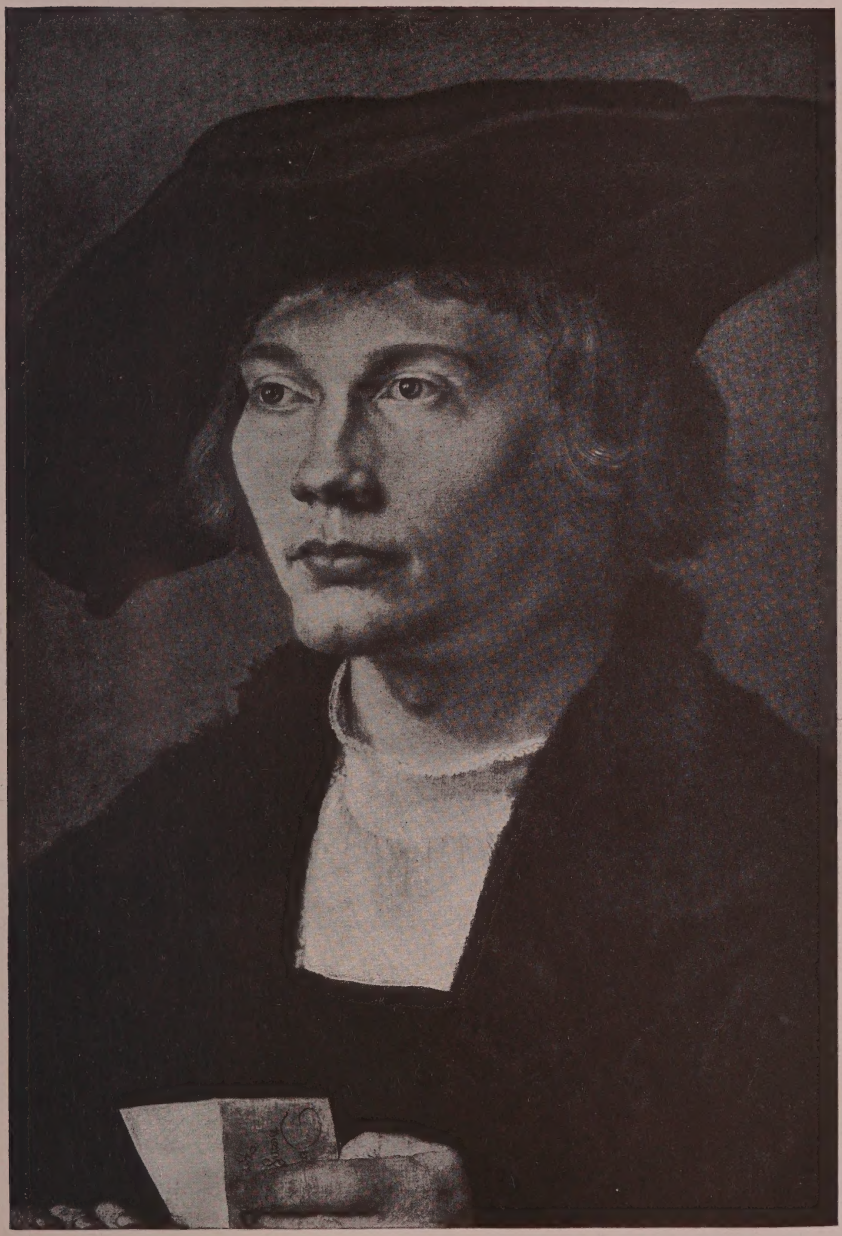
62. Teilaufnahme aus dem vorigen Gemälde „Lucrezia"

63. Kaiser Maximilian

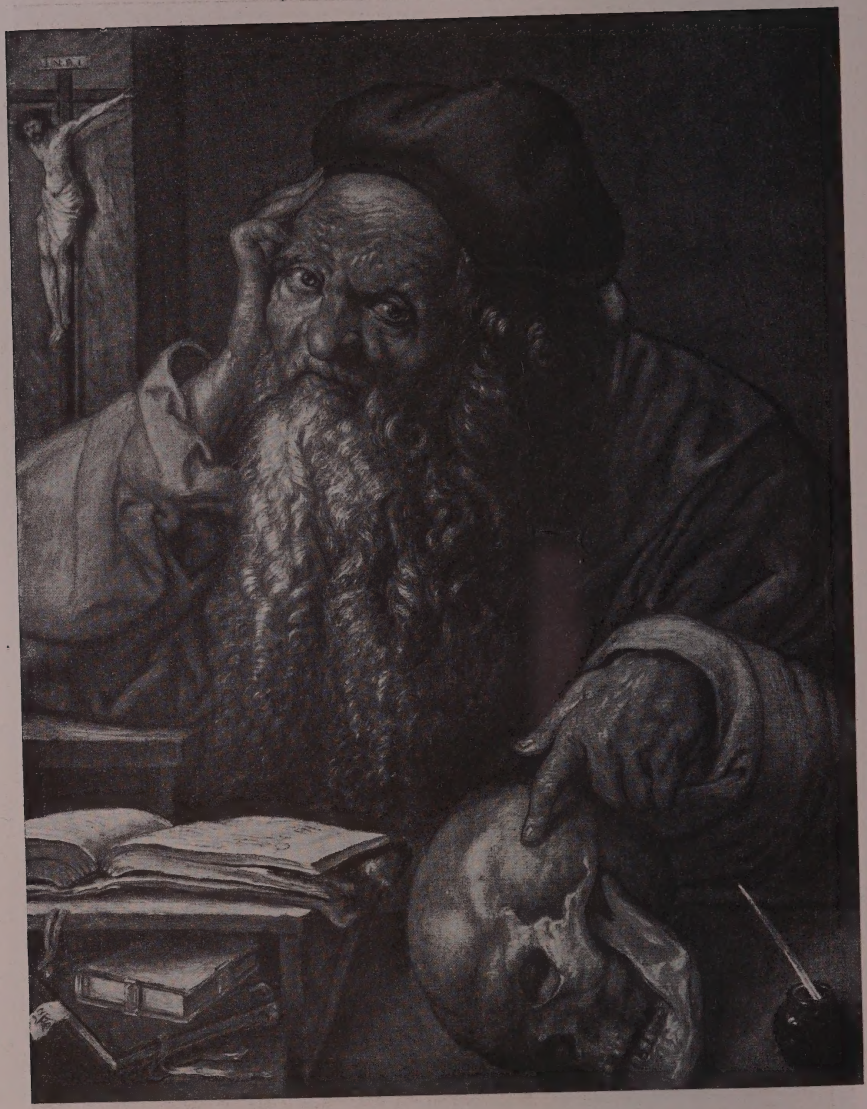
64. Die heilige Anna ſelbdritt

65. Männerbildnis

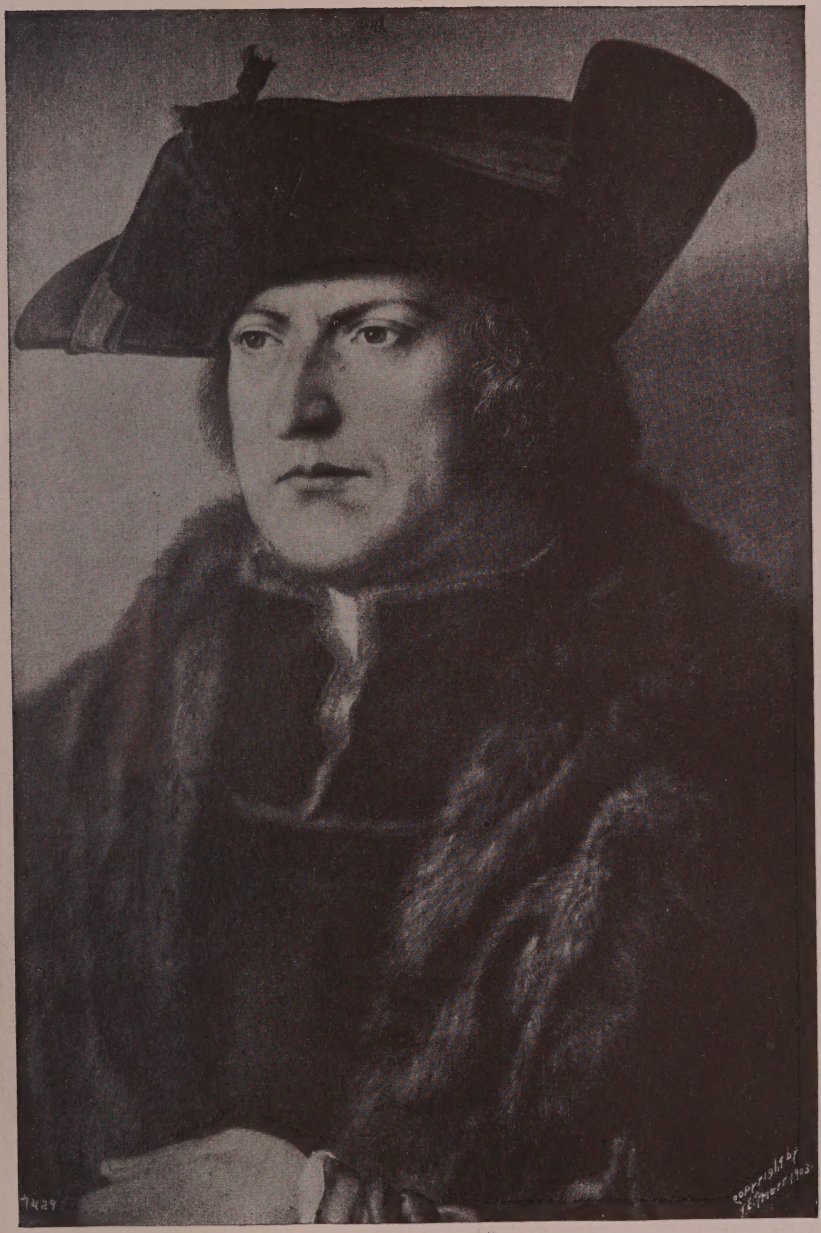
66. Maria mit dem Kinde



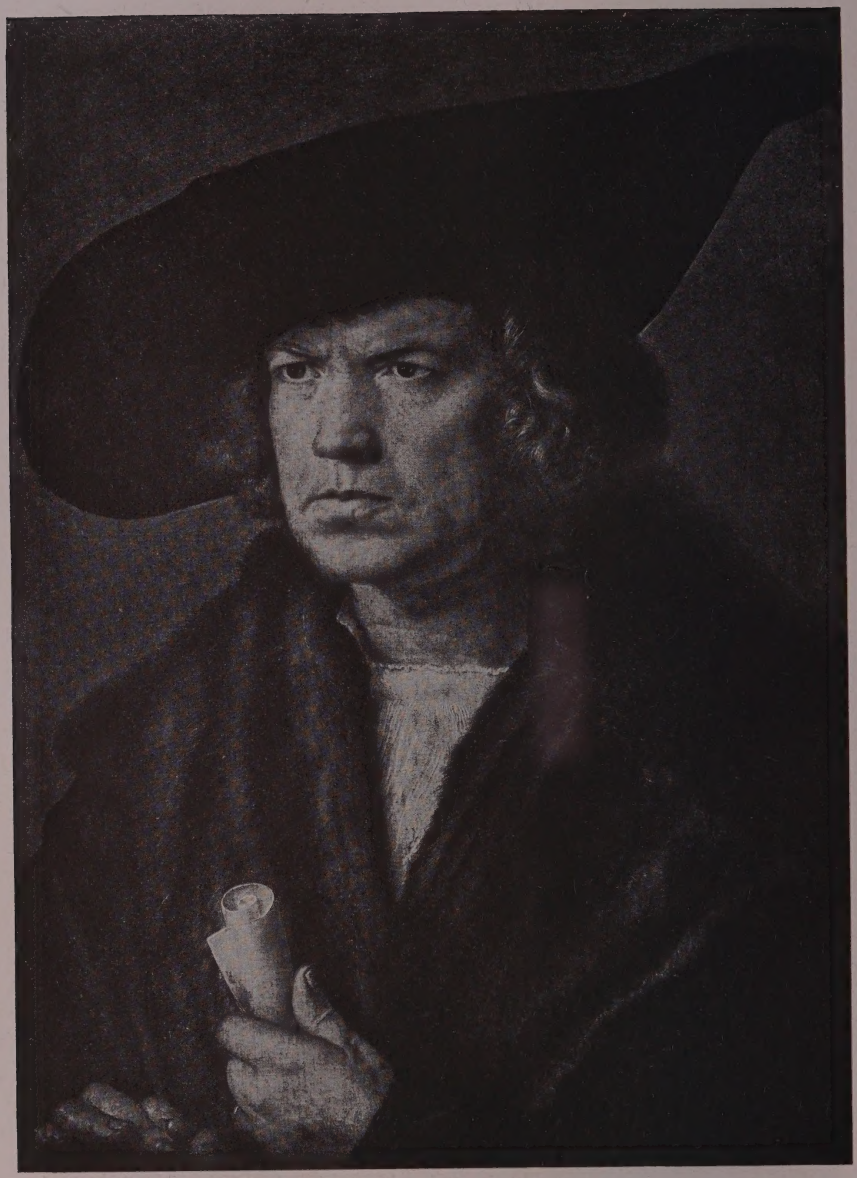
67. Barent van Orley



68. Der heilige Hieronymus



69. Männerbildnis

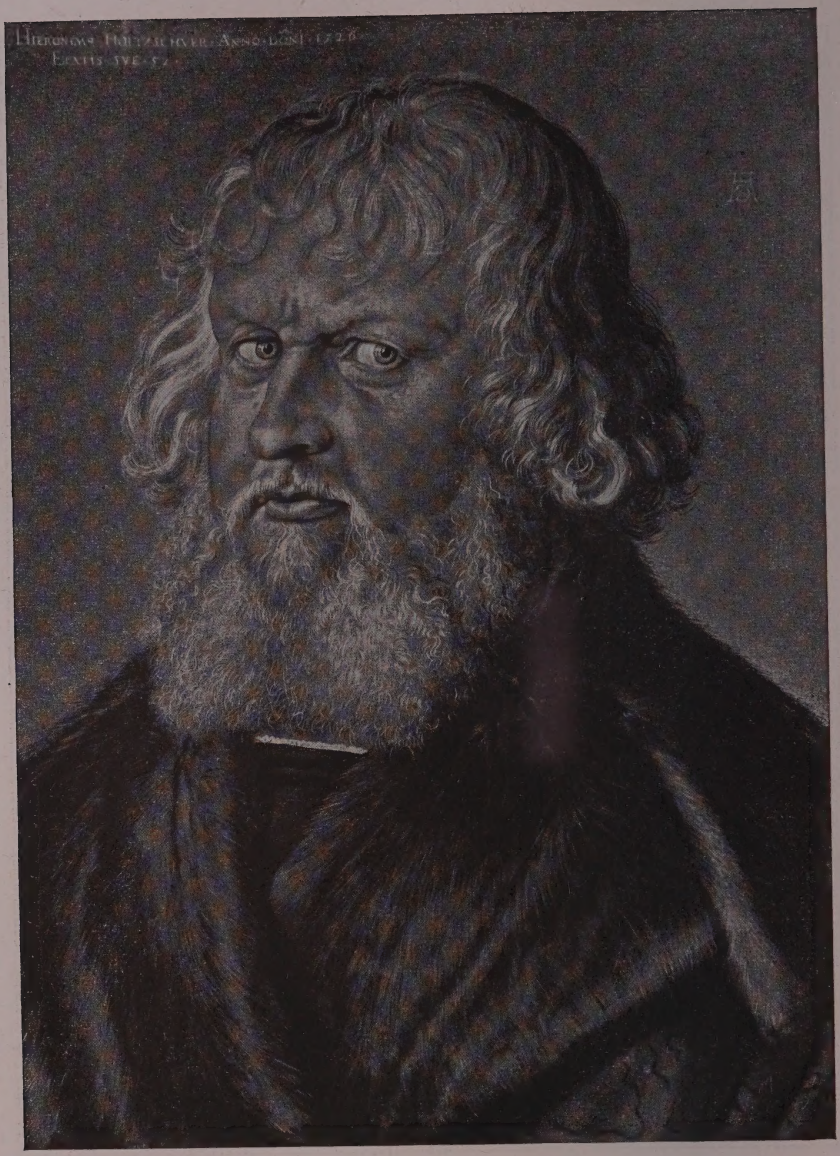


70. Männerbildnis (der sogenannte Hans Imhoff, vielleicht Rentmeister Lorenz Sterck)

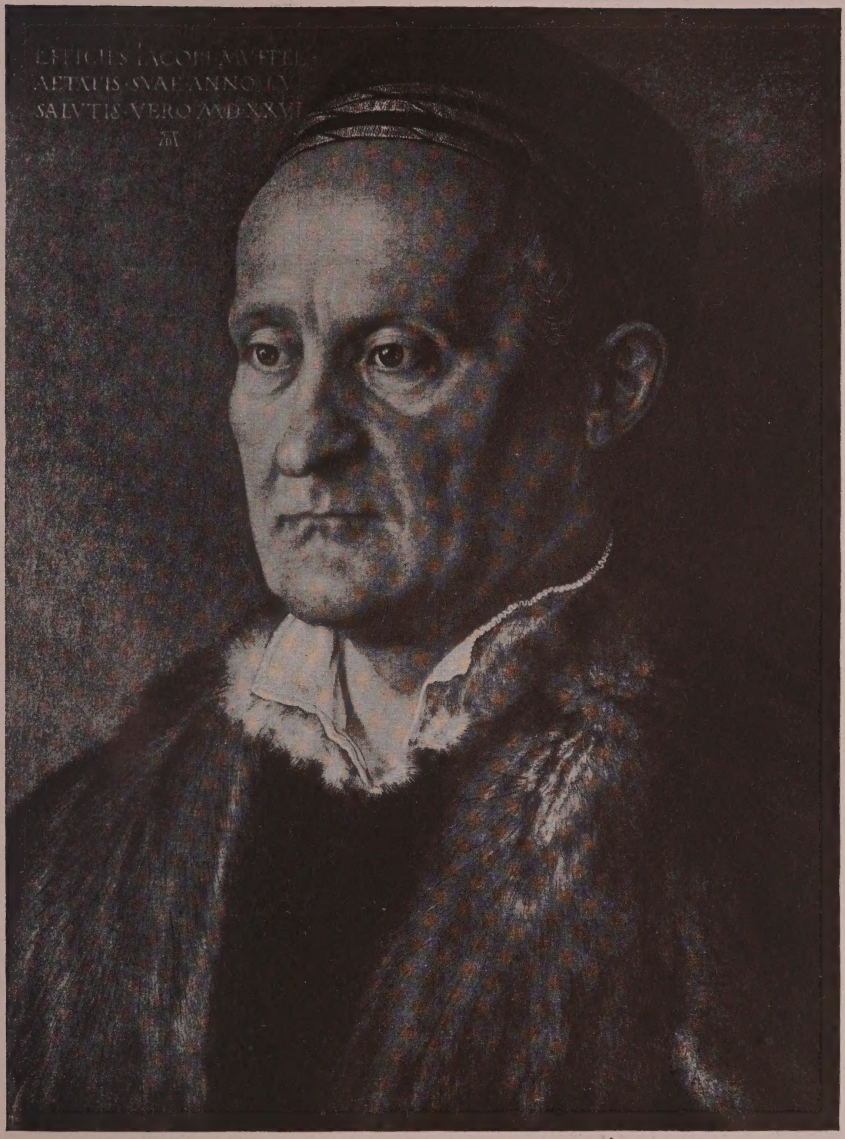
71. Männerbildnis

72. Johann Kleberger

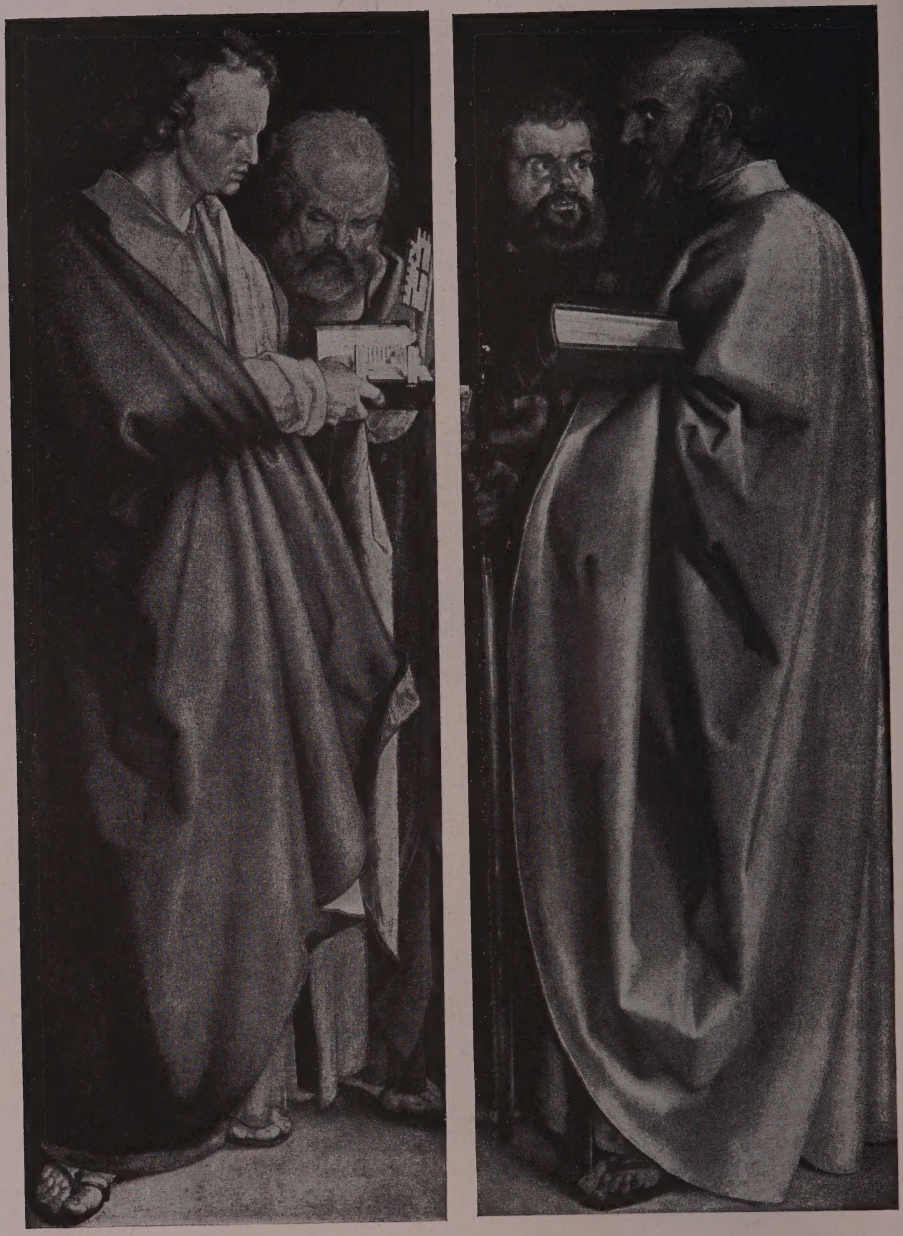
73. Die Madonna mit der Birne



74. Hieronymus Holzschuher

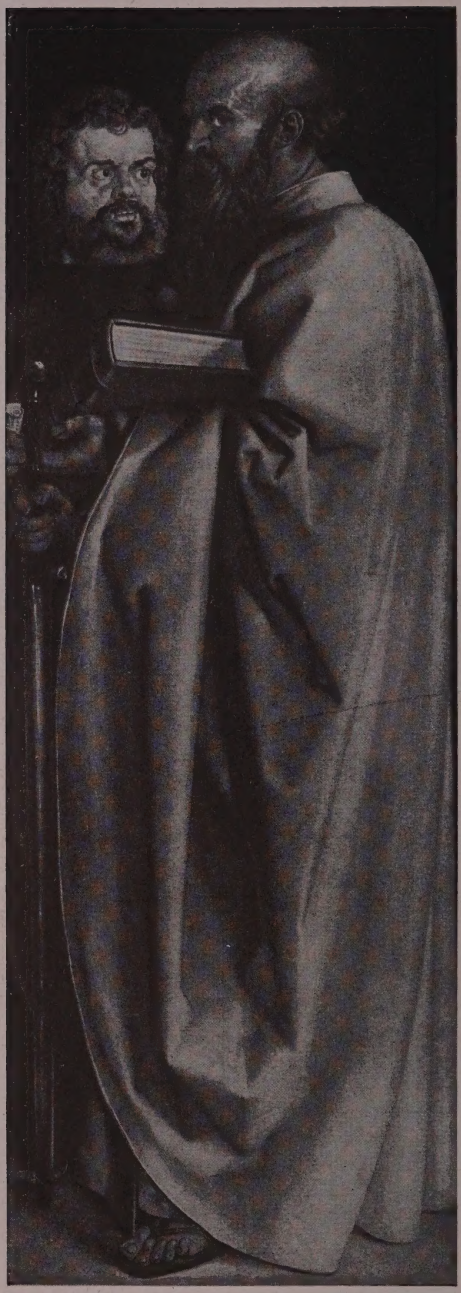


75. Jakob Muffel

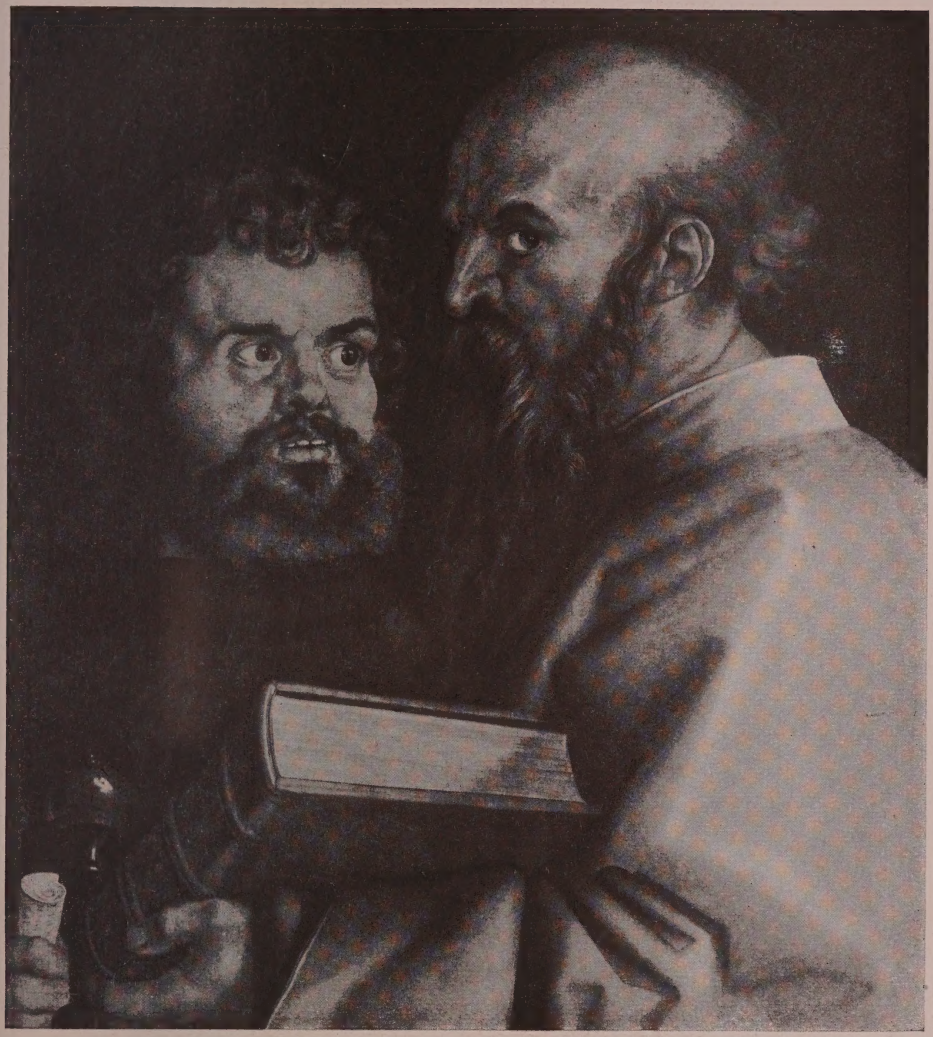


76. Die vier Apoſtel

77. Johannes und Petrus



78. Paulus und Markus



79. Paulus und Markus

80. Engelkopf mit Bart

Verzeichnis der Abbildungen

(chronologisch geordnet)

1. Dürers Vater, 1490. Florenz, Uffiziengalerie. Holz. 123:89 cm. Die Jahreszahl und das Monogramm sind später, aber sinngemäß hinzugefügt.

2. Selbstbildnis, 1493. Paris, Musée André-Jacquemart. Pergament auf Leinwand. $56^1/_2 : 44^1/_2$ cm. Die Inschrift neben der Jahreszahl lautet: „My sach die gat, Als es oben schtat."

3. Dürers Vater, um 1497. London, National Gallery. Holz. 53:43 cm. Die Eigenhändigkeit Dürers ist nicht ganz sicher. Andre Exemplare befinden sich in der Münchener Pinakothek, im Staedel-Museum in Frankfurt a. M. und in englischem Privatbesitz.

4. Betendes Mädchen, um 1497. Bildnis der sogenannten Fürlegerin. Frankfurt a. M., Staedel-Museum. Leimfarben auf Leinwand, mit Öl übermalt. 56 : 43 cm.
Nach einer alten Tradition ist in diesem Gemälde ein Mädchen aus dem Hause der Fürleger dargestellt. In der Augsburger Galerie befindet sich eine alte Nachahmung dieses Bildes, wahrscheinlich von einem deutschen Dürerkopisten um 1600.

5. Dürers Frau Agnes, um 1497. Paris, Bibliothèque Nationale. Wasserfarben auf Leinwand. $25^1/_2 : 21^1/_2$ cm.
Die Bestimmung der Dargestellten als Dürers Frau Agnes wird Gustav Pauli verdankt.

6. Knabenkopf, um 1498? Paris, Bibl. Nationale. Leimfarben auf Leinwand. $22^1/_2 : 19$ cm.
Das Datum dieser Arbeit steht nicht fest, es wird von anderen um 1506, sogar um 1516 angenommen.

7. Knabenkopf, um 1498? Paris, Bibl. Nationale. Leimfarben auf Leinwand. 23 : 18 cm.
Dieses Bild gehört zeitlich mit dem vorigen zusammen.

8. Kurfürst Friedrich der Weise, um 1497. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Leinwand. 76 : 57 cm.

9.–11. Der Dresdener Altar, um 1496. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Mittelbild: 95 : 105 cm, Flügelbilder: $112 : 43^1/_2$ cm.
Der Altar stammt aus der Schloßkirche in Wittenberg und wurde im Auftrage Friedrichs des Weisen gemalt. Die Zweifel Wölfflins an der Echtheit des Werkes haben sich nicht halten lassen. Wahrscheinlich hat Dürer sich bei der Komposition des Mittelbildes von einem oberitalienischen, vielleicht mailändischen Bilde anregen lassen.

12. Selbstbildnis, 1498. Madrid, Prado-Museum. Holz. 52 : 41 cm.
Die Inschrift an der Fensterbrüstung lautet: „Das malt ich nach meiner gestalt Ich war sex und zwanzig Jor alt Albrecht Dürer."

13. Hans Tucher, 1499. Weimar, Großherzogl. Museum. Holz. 28 : 24 cm.

14. Felicitas Tucher, 1499. Weimar, Großherzogliches Museum. Holz. 28 : 24 cm.

15. Elisabeth Tucher, 1499. Kassel, Kgl. Gemäldegalerie. Holz. 28 : 22 cm.

16.–17. Oswolt Krel, 1499. München, Alte Pinakothek. Holz. Mittelbild: 48 : 38 cm.
Auf den Flügeln die Wappen des Dargestellten.

18.–20. Der heilige Onuphrius und der heilige Johannes der Täufer, um 1499. Bremen, Kunsthalle. Holz, je 58 : 21 cm.
Der heilige Onuphrius unfertig.
Wahrscheinlich die Innenflügel eines Altars, dessen weitere Teile fehlen und über den Nachrichten nicht vorhanden sind.

21.–23. Der leidende Hiob und Zwei Musikanten beim leidenden Hiob, um 1500.
Der leidende Hiob. Frankfurt a. M., Staedel-Museum. Holz. 96 : 51 cm.
Zwei Musikanten. Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Holz. 94 : 51 cm.
Die beiden Tafeln bildeten die Außenflügel des Jabachschen Altars, dessen Mittelbild verschollen ist und dessen Innenflügel, in der Münchener Pinakothek aufbewahrt, nicht von Dürer stammen.
Der Trommler auf dem Musikantenbilde ist ein Selbstbildnis Dürers.

24. Die Beweinung Christi, 1500. München, Alte Pinakothek. Holz. 151 : 121 cm.
Ein ähnliches, sicher nicht eigenhändiges Bild befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg; es war eine Stiftung der Familie Holzschuher und hing früher in der Sebalduskirche.

25. Herkules im Kampfe mit den stymphalischen Vögeln, 1500.
Nürnberg, Germanisches Museum. Leinwand. 87 : 110 cm.
Gemalt in Leimfarben. Später mit Öl fast vollständig übermalt.

26. Männerbildnis, 1500. Vielleicht Dürers Bruder Hans.
München, Alte Pinakothek. Holz. 29 : 26 cm.
Dürers Bruder Hans war 1478 geboren und von Beruf Gewandschneider.

27.–30. Der sogenannte Paumgartnersche Altar, um 1500.
München, Alte Pinakothek. Das Mittelbild wahrscheinlich noch etwas früher. Holz. Mittelbild : 153 : 123 cm. Flügel je : 153 : 61 cm.

Bei der Restaurierung im Jahre 1902 wurde auf dem Mittelbilde die Stifterfamilie aufgedeckt, auf den Flügelbildern die alte Übermalung des Landschaftshintergrundes, der Pferde und der Eisenhelme entfernt, dagegen die Fahnen an den Lanzen aufgedeckt.
Die Bezeichnung „Paumgartnerscher Altar" läßt sich mit Sicherheit nicht mehr aufrechterhalten.

31. Selbstbildnis, um 1500? München, Alte Pinakothek. Holz. 65 : 48 cm.
Die Jahreszahl 1500 ist später aufgemalt worden. Über ihre Berechtigung wird gestritten. Einige Forscher setzen das Bild in das Jahr 1506, das Jahr der zweiten italienischen Reise, andre etwas früher, doch ist die alte Datierung auf 1500 durchaus nicht von der Hand zu weisen.

32. Christus, der Erlöser der Welt, um 1503. London, Slg. Fairfax Murray. Holz. 57 : 47 cm.

33. Madonna, 1503. Wien, Hofmuseum. Holz. 24 : 18 cm.

34. Die Anbetung der heiligen drei Könige, 1504. Florenz, Uffizien. Holz. 98 : 112 cm.

35. Das Rosenkranzfest, 1506. Prag, Rudolfinum. Holz.
Die Inschrift, die der rechts an dem Baume stehende Dürer in den Händen hält, lautet: »Exegit quinquemestri spatio Albertus Dürer Germanus. MDVI.«
Zu deutsch: „Albrecht Dürer aus Deutschland hat dies in fünf Monaten ausgeführt." Das Bild malte Dürer im Auftrag der deutschen Kaufmannschaft zu Venedig für ihre Kirche. Die Kirche San Bartolommei, wo es sich zuletzt befand, verkaufte es an Kaiser Rudolf II. nach Prag. Im Jahre 1631 wurde es nach Wien gebracht und auf dem Transport arg beschädigt, 1793 ward es an das Stift Strahow in Prag verkauft. In den Jahren 1663 und 1840 wurde das Gemälde sehr restauriert und übermalt. Eine alte Kopie, vor den Übermalungen, befindet sich im Hofmuseum zu Wien.

36. Bildnis eines jungen Mannes, 1506/07. Hampton Court, Holz. 35 : 29 cm.
Einer der deutschen Kaufleute in Venedig, dessen Bildnis Dürer auch auf dem Rosenkranzfest, links, angebracht hat.

37. Bildnis eines Jünglings, 1506. Genua, Palazzo Rosso. Holz. 34 : 28 cm.
Das Bild ist sehr verdorben und übermalt. Es trägt die Inschrift: »Albertus Dürer Germanus faciebat post virginis partum 1506«. Zu deutsch: „Albrecht Dürer aus Deutschland hat das im Jahre 1506 nach Christi Geburt gemalt."
In Venedig gemalt, wahrscheinlich auch einer der deutschen Kaufleute.

38. Jesus unter den Schriftgelehrten, 1506/07. Rom, Palazzo Barberini.
Aus dem Buche links unten hängt ein Zettel heraus mit der Inschrift: »opus quinque dierum«. Zu deutsch: „Arbeit von fünf Tagen."

39. Die Madonna mit dem Zeisig, 1506/07. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. 91 : 76 cm.

40. Frauenbildnis, 1506.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. $28^1/_2 : 21^1/_2$ cm.
Wahrscheinlich die Frau eines deutschen Kaufmanns in Venedig.

41.–42. Jünglingsbildnis, 1506. Wien, Hofmuseum. Holz. 35 : 29 cm.
Auf der Rückseite der Tafel befindet sich die Allegorie des Geizes. Wahrscheinlich war Dürer mit der Bezahlung nicht zufrieden.

43. Mädchenbildnis, 1507.
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. 30 : 20 cm.

44.–45. Adam und Eva, 1507. Madrid, Prado-Museum. Holz, je 209 : 81 resp. 83 cm.
Die Inschrift auf der Tafel neben der Eva lautet: »Albertus Dürer alemanus faciebat post virginis partum 1507.« Zu deutsch: „Albrecht Dürer aus Deutschland hat dies gemalt, im Jahre 1507 nach Christi Geburt."
Alte Kopien dieser Gemälde befinden sich in den Galerien zu Florenz und Mainz.

46. Die Marter der 10000 Christen unter König Sapor in Persien, 1508. Wien, Hofmuseum. Leinwand. 99 : 87 cm.
Für den Kurfürsten Friedrich den Weisen gemalt.
Im Mittelgrunde sieht man Dürer mit seinem Freunde Pirckheimer, in der Hand hält er einen Zettel mit der Inschrift: »Iste faciebat anno Domini 1508 Albertus Dürer alemanus.« Zu deutsch: „Dieser da hat es gemacht, im Jahre des Herrn 1508, Albrecht Dürer, der Deutsche."
Das Bild war ursprünglich auf Holz gemalt, wurde aber im 18. Jahrhundert auf Leinwand übertragen.

47. Die Krönung der Maria, 1508/09. Alte Kopie des verbrannten Originals, von Jobst Harrich. Frankfurt a. M., Städtisches Museum. Holz. 185 : 135 cm. Das Original dieses Bildes, das im Jahre 1674 in München verbrannte, war der Hellersche Altar, gemalt für Hellers Grabkapelle in der Dominikanerkirche in Frankfurt a. M. Im Jahre 1615 haben es die Dominikaner an Kurfürst Maximilian von Bayern nach München verkauft, wo es bei dem Brande der Residenz zugrunde ging. Die Flügelbilder, die noch in Frankfurt aufbewahrt werden, sind keine eigenhändigen Arbeiten Dürers. Einige der Tafeln stammen wahrscheinlich von Matthias Grünewald.

48. Die Madonna mit der Schwertlilie, um 1508.
Richmond, Sir Frederick Cook. Holz.
Das Bild ist wahrscheinlich identisch mit einer an den Bischof von Breslau von Dürer verkauften Madonna. Ein zweites Exemplar, wohl eine Werkstattkopie, befindet sich in Prag im Rudolfinum.

49. Das Allerheiligenbild, 1511. Wien, Hofmuseum. Holz. 144 : 131 cm.
Gemalt für das von Matthäus Landauer gestiftete Altmännerspital in Nürnberg im Jahre 1511. Die Tafel, die Dürer (rechts unten) in der Hand hält, trägt die Inschrift: »Albertus Dürer Noricus faciebat anno a virginis partu 1511.« Zu deutsch: „Albrecht Dürer aus Nürnberg hat das gemacht im Jahre 1511 nach Christi Geburt."
Das Gemälde wurde im Jahre 1585 von Kaiser Rudolf II. dem Altmännerhause abgekauft und nach Prag gebracht. Von da kam es nach Wien.

50. Kaiser Karl der Große, 1512.
Nürnberg, Germanisches Museum. Holz. 190 : 89 cm.

51. Kaiser Sigismund, 1512. Nürnberg, Germanisches Museum. Holz. 189 : 90 cm.
Die beiden Kaiserbilder, vom Rat in Nürnberg bestellt, wurden für die Heiltumskammer in Nürnberg gemalt, in der das Krönungsornat Kaiser Sigismunds alljährlich für eine Nacht aufbewahrt wurde, bevor es vor dem Schopperschen Hause im Heiltumsstuhl ausgestellt war. Dies geschah einige Tage nach Ostern.

52. Maria mit dem Kinde, 1512. Wien, Hofmuseum. Holz. 49 : 37 cm.

53. Christuskopf, 1514. Bremen, Kunsthalle. Holz. 20 : 18 cm.

54. Die Madonna mit der Nelke, 1516. Augsburg, Gemäldegalerie. Pergament. 36 : 26 cm.
Ob eigenhändig?

55. Der heilige Philippus, 1516. Florenz, Uffizien. Holz. 45:38 cm.

56. Der heilige Jakobus, 1516. Florenz, Uffizien. Holz. 46:37 cm.

57. Männerbildnis, 1516. Wien, Sammlung Czernin. Papier. 42:33 cm.

58. Michel Wolgemut, 1516. Nürnberg, Germanisches Museum. Holz. 29:27 cm.
Die Inschrift oben rechts lautet: „Das hat albrecht Durer abconterfet noch seine Lermeister michel wolgemut im jor 1516 und er was 82 jor und hat gelebt pis das man zelet 1519 jor. Do ist er ferschieden an sant endres dag fru ee dy sun awff gyng." Der zweite Teil der Zuschrift ist später von Dürer hinzugefügt worden.
Sehr übermalt.

59. Die betende Maria, 1518. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. 53:43 cm.

60. Maria mit dem Kinde, 1516. New-York, Slg. Pierpont Morgan, Holz.

61/62. Lucrezia, 1518. München, Alte Pinakothek. Holz. 166:74 cm.

63. Kaiser Maximilian, 1519. Wien, Hofmuseum. Holz. 73:62 cm.
Ob eigenhändig?
Ein zweites, wahrscheinlich ebensowenig eigenhändiges Exemplar des Bildes befindet sich im Germanischen Museum zu Nürnberg.

64. Die heilige Anna selbdritt, 1519. New-York, Metropolitan Museum.

65. Männerbildnis, 1520. Paris, Louvre. Leinwand. 40:30 cm.

66. Maria mit dem Kinde, um 1520. Hamburg, Kunsthalle. Holz. 48:37 cm.

67. Barent van Orley, 1521. Dresden, Kgl. Gemäldegalerie. Holz. $45\frac{1}{2}:31\frac{1}{2}$.
Auf dem Zettel, den der Dargestellte in der Hand hält, steht:
„Dem pernh .... zu ....."

68. Der heilige Hieronymus, 1521. Lissabon, Nationalmuseum. Holz. 60:48 cm.
Dieses Bild hat Dürer dem Portugiesen Roderigo Fernandez, portugiesischem Faktor in Antwerpen geschenkt.

69. Männerbildnis, 1521. Boston, Mrs. Gardner-Museum. Holz. $52:37\frac{1}{2}$ cm.
Eine Kopie davon in Hampton-Court.

70. Männerbildnis, 1521. Madrid, Prado-Museum. Holz. 50:36 cm.
Früher Hans Imhoff genannt. Neuerdings wird von Gustav Glück wahrscheinlich gemacht, daß es sich vielleicht um das Bildnis des Rentmeisters Lorenz Sterck handle.

71. Männerbildnis, um 1521. Budapest, Nationalmuseum. Holz. $42\frac{1}{2}:34\frac{1}{2}$ cm.
Ziemlich verdorben. Echtheit nicht ganz sicher.

72. Johann Kleeberger, 1526. Wien. Hofmuseum. Holz. 37:37 cm.
Kleeberger, ein Humanist, war der Schwiegersohn von Dürers Freund Pirckheimer. Er lebte später in Lyon, von seiner Frau geschieden. Die Bildsäule, die ihm in Nürnberg gesetzt ward, ist ein Andenken an seine Wohltätigkeit.

73. Die Madonna mit der Birne, 1526. Florenz, Uffizien. Holz. 43:32 cm.
Ob eigenhändig?

74. Hieronymus Holzschuher, 1526. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Holz. 48:36 cm.
Holzschuher, mit Dürer befreundet, war Nürnberger Ratsherr und Bürgermeister.

75. Jakob Muffel. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Leinwand. 48:36 cm. Das Bild war ursprünglich auf Holz, wurde aber später auf Leinwand übertragen. Muffel war Ratsherr und Bürgermeister in Nürnberg.

76/79. Die vier Apostel, 1526. München, Alte Pinakothek. Holz. Je 204:74 cm.
Diese Bilder wurden von Dürer dem Rat seiner Vaterstadt geschenkt zur Aufstellung im Ratssaal, mit von Dürer ausgesuchten Bibelstellen als Unterschriften. Der Rat hat Dürer für dieses Geschenk eine Gegengabe in Bargeld überwiesen.
Kurfürst Maximilian von Bayern hat den Nürnbergern im Jahre 1627 die Tafeln abgenommen und sie nach München gebracht.

80. Engelskopf mit Bart, 1527. Paris, Louvre. Leinwand. $52^1/_2$:28 cm.

Ortsregister der Abbildungen

(alphabetisch geordnet)

Nr.

Augsburg, Gemäldegalerie:
Madonna, 1516 54

Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum:
Friedrich der Weise 8
Madonna mit dem Zeisig . . . 39
Frauenbildnis 40
Mädchenbildnis 43
Betende Maria, 1518 59
Hieronymus Holzschuher 74
Jakob Muffel 75

Boston, Mrs. Gardner-Museum:
Männerbildnis, 1521 69

Bremen, Kunsthalle:
Der heilige Onuphrius 19
Johannes der Täufer 20
Christuskopf 53

Budapest, Nationalmuseum:
Männerbildnis, um 1521 . . . 71

Nr.

Dresden, Kgl. Gemäldegalerie:
Der Dresdener Altar . . . 9–11
Barent van Orley 67

Florenz, Uffiziengalerie:
Dürers Vater 1
Anbetung der heiligen drei Könige 34
Apostel Philippus 55
Apostel Jakobus 56
Madonna, 1526 73

Frankfurt a.M., Staedelsches Kunstinstitut:
Die sogenannte Fürlegerin . . 4
Der leidende Hiob (vom Jabachschen Altar) 22

Städtisches Museum:
Krönung der Maria 47

Genua, Palazzo Rosso (Städtische Galerie):
Männerbildnis, 1506 37

Nr.

Hamburg, Kunsthalle:
Madonna, um 1520 66

Hampton Court, Gemäldegalerie:
Männerbildnis, 1506 36

Kassel, Kgl. Gemäldegalerie:
Elisabeth Tucher 15

Köln, Wallraf-Richartz-Museum:
Zwei Musikanten, vom Jabachschen Altar 23

Lissabon, Museum:
Der heilige Hieronymus . . . 68

London, National Gallery:
Dürers Vater 3

Slg. Fairfax Murray:
Christus, der Erlöser der Welt . 32

Madrid, Prado-Museum:
Selbstbildnis 12
Adam 44
Eva 45

München, Alte Pinakothek:
Oswolt Krel 16/17
Beweinung Christi 24
Hans Dürer 26
Paumgartnerscher Altar . . . 27/30
Selbstbildnis 31
Lucrezia 61/62
Die vier Evangelisten 76/79

Neuyork, Metropolitan-Museum:
Die heilige Anna selbdritt . . . 64

Slg. Pierpont Morgan:
Madonna, 1516 60

Nürnberg, Germanisches Museum:
Herkules 25

Nr.

Karl der Große 50
Kaiser Sigismund 51
Michel Wolgemut 58

Paris, Louvre:
Männerbildnis, 1520 65
Engelskopf mit Bart 80

Bibliothèque Nationale:
Agnes Dürer 5
Knabenkopf 6
Knabenkopf 7

Musée André-Jacquemart:
Selbstbildnis 2

Prag, Kloster Strahow:
Das Rosenkranzfest 35

Richmond, Sammlung Frederick Cook:
Madonna mit der Schwertlilie . 48

Rom, Palazzo Barberini:
Jesus unter den Schriftgelehrten 38

Weimar, Großherzogliches Museum:
Hans Tucher 13
Felicitas Tucher 14

Wien, Hofmuseum:
Madonna, 1503 33
Jünglingsbildnis, 1506 41
Rückseite des vorigen: Der Geiz 42
Marter der 10000 Christen . . 46
Das Allerheiligenbild 49
Madonna, 1512 52
Kaiser Maximilian 63
Johann Kleeberger 72

Slg. Graf Czernin:
Männerbildnis, 1516 57

Sach- und Namenregister der Abbildungen

Adam 44.
Allerheiligenbild 49.
Anbetung der heiligen drei Könige 34.
Anna. Die heilige Anna selbdritt 64.
Antonius, der heilige 10.
Apostel, die vier 77–79.
— Jakobus 56.
— Philippus 55.

Beweinung Christi 24.
Bildnisse:
  Dürer, Agnes 5.
  —, Albrecht d. A. (Dürers Vater) 1. 3.
  —, Albrecht. Selbstbildnisse 2. 12. 31.
  —, Hans 26.
  Friedrich der Weise 8.
  Fürlegerin, die sogenannte 4.
  Holzschuher, Hieronymus 74.
  Imhoff (der sogenannte Hans Imhoff) 70.
  Karl der Große 50.
  Kleeberger, Johann 72.
  Krel, Oswolt 16/17.
  Maximilian, Kaiser 63.
  Muffel, Jakob 75.
  Orley, Barent van 67.
  Sigismund, Kaiser 51.
  Sterck, Lorenz 70.
  Tucher, Elisabeth 15.
  —, Felicitas 14.
  —, Hans 13.
  Wolgemut, Michel 58.
  Frauenbildnis, 1506 (Berlin) 40.
  Jünglingsbildnis, 1506/07 (Hampton Court) 36.
  —, 1506 (Genua) 37.
  —, 1506 (Wien) 41.
  Mädchenbildnis, 1507 (Berlin) 43.
Bildnisse:
  Männerbildnis, 1516 (Wien, Slg. Czernin) 57.
  —, 1520 (Paris) 65.
  —, 1521 (Boston) 69.
  —, um 1521 (Budapest) 71.

Christus, der Erlöser der Welt 32.
Christus unter den Schriftgelehrten 38.
Christuskopf 53.

Dresdener Altar, der 9/11.
Dürer, Agnes 5.
—, Albrecht der A. (Dürers Vater) 1. 3.
—, Albrecht (Selbstbildnisse) 2. 12. 31.
—, Hans 26.

Engelskopf mit Bart 80.
Eva 45.
Evangelisten, die vier 77/79.

Frauenbildnis, 1506 (Berlin) 40.
Friedrich der Weise 8.
Fürlegerin, die sogenannte 4.

Geiz, Allegorie des Geizes 42.

Hellerscher Altar 47.
Herkules 25.
Hieronymus, der heilige 68.
Hiob (Jabachscher Altar) 22/23.
Holzschuher, Hieronymus 74.

Imhoff, der sogenannte 70.
Jabachscher Altar 22/23
Jakobus, der heilige 56.
Jesus unter den Schriftgelehrten 38.
Johannes der Täufer 20.

Karl der Große 50.
Kleeberger, Johann 72.
Knabenkopf 6.
Knabenkopf 7.
Krel, Oswolt 16/17.
Krönung der Maria (Hellerscher Altar) 47.

Lucrezia 61/62.

Mädchenbildnis 43.
Madonna, 1503 (Wien) 33.
— mit dem Zeisig, 1506 (Berlin) 39.
— mit der Schwertlilie, 1508 (Richmond) 48.
— mit Birne, 1512 (Wien) 52.
— mit der Nelke, 1516 (Augsburg) 54.
—, 1516 (Neuyork) 60.
—, betende, 1518 (Berlin) 59.
—, 1520 (Hamburg) 66.
— mit der Birne, 1526 (Florenz) 73.
Männerbildnis, 1506 (Hampton Court) 36.
—, 1506 (Genua) 37.
—, 1506 (Wien) 41.
—, 1516 (Wien, Slg. Czernin) 57.
—, 1520 (Paris) 65.
—, 1521 (Boston) 69.
Männerbildnis, 1521 (Budapest) 71.
Marienkrönung, 1509 (Hellerscher Altar) 47.
Marter der 10000 Christen 46.
Maximilian, Kaiser 63.
Muffel, Jakob 75.
Musikanten (vom Jabachschen Altar) 23.

Onuphrius, der heilige 19.
Orley, Barent van 67.

Paumgartner. (Der sogenannte Paumgartnersche Altar) 27/30.
Philippus, der heilige 55.

Rosenkranzfest 35.

Sebastian, der heilige 11.
Sigismund, Kaiser 51.
Sterck, Lorenz 70.

Tucher, Elisabeth 15.
—, Felicitas 14.
—, Hans 13.

Wolgemut, Michel 58.

Albrecht Dürers
Stiche und Holzschnitte

Von

E. Waldmann

Des Dürer-Buches zweiter Teil / mit 81 Vollbildern

Im Insel-Verlag zu Leipzig 1920

Dürers geistige Wesensart

In seiner Familienchronik hat Albrecht Dürer uns von dem Tode seiner Mutter erzählt, von diesem Schlag, der ihn tief traf und bekümmerte. Aber er hat sich nicht damit begnügt, niederzuschreiben, was dieser Verlust für ihn bedeute und wie sehr er seine Mutter geliebt habe, sondern er hat es uns nicht erspart, Zeuge zu werden dieses schrecklichen Sterbens. Genau und scheinbar ganz nüchtern zeichnet er den Hergang auf, wie der Tod ihr zwei heftige Stöße gegen das Herz gibt, wie die Krämpfe einsetzen und wie der Schweiß ausbricht – genau und interessiert, als sei er nicht der trauernde Sohn, der seiner Mutter den letzten Gebetstrost gibt, sondern ein beobachtender Arzt, der einen „Fall" aufnimmt.

Diese Haltung eines solchen Menschen in einer solchen Stunde befremdet den modernen, sentimentalen Leser zunächst ein wenig. Unsre Zeit neigt zu der Ansicht, dieses Verhalten verrate eine gewisse Gefühlskälte, und wer von dem Sterben eines geliebten Menschen im Innersten erschüttert sei, finde keine Zeit und keine Gedanken für die nüchterne Beobachtung des Tatbestandes. Doch das sind wandelbare Urteile, und wer Dürer wirklich kennen lernen will, tut gut, mit seinem Interesse gerade an diesem Punkte einer Hochspannung seines Wesens einzusetzen und von hier aus sich vorzutasten zur Erkenntnis auch seines ganzen Charakters.

So, wie er sich in jenem Augenblicke zeigt, war Dürer immer, ehrlich und unbekümmert. Er gab sich, wie er war, und machte

sich und den andern nichts vor. Denn es flossen ja nun einmal ein heißer und ein kalter Strom gleichzeitig durch sein Herz, und aus diesem Widerstreit, aus dieser Doppelbewegung seines Innern wächst seine Eigenart recht eigentlich hervor. Das Zwiespältige seines Wesens, das uns manchmal ungeduldig macht, war nicht nur ein Kompromiß mit ungelösten Dingen, nicht nur ein unentschiedenes Hin- und Hergezogenwerden von äußeren Einflüssen, sondern ebensosehr auch der Ausdruck seiner innersten Natur, der Ausdruck seines überquellenden Reichtums. Ein Gefühlsmensch von großer Leidenschaft begegnet sich in ein und derselben Seele mit einem rastlos neugierigen Forscher, ein Sinnenmensch von ungeheurer Stärke der Anschauung wird in einem fort beobachtet und kontrolliert von einem langsamen Theoretiker. Hingegeben ganz an die Wirklichkeit, an die Erscheinung, gleichsam hemmungslos in Anspruch genommen vom einzelnen, von dem Ding, das er gerade vor sich hat, wird er doch immer wieder beunruhigt von dem Ding an sich; wichtiger als der einzelne Fall, der ihn eben noch interessiert, wird ihm der typische Fall, ja der symbolische Fall. Und dieser Mensch, der kraft seines Realismus die Verschiedenheit der Dinge, die Abweichung vom Normalen so deutlich sah und so sehr empfand wie keiner vor ihm, ist doch immer heimgesucht von der Sehnsucht nach der Norm, nach dem Normalmenschen, den er zwar nicht kennt, aber an den er glaubt. Mitten in der herrlichsten Trunkenheit der Anschauung und der begeisterten Sinnlichkeit des naiven Schaffens fühlt er leise mahnend doch immer wieder „das Gesetz", das Warum der

Erscheinung und den Urgrund des Seins, des So- und Nicht-anders-Seins, und ganz unmerklich verstrickt ihn dies dann in hemmende Grübelei, in gedankliche Spekulation, ja in zögernd bizarres Spintisieren. Wenn man glaubt, einem handfesten Realisten bei der Arbeit über die Schulter zu schauen, hebt er plötzlich den Kopf, und man sieht in das blasse, vergrübelte Antlitz eines Mystikers und den rätselhaften Blick des Phantasten.

Ein solcher Mensch ist nicht einfach mit ja und nein zu kennen, er ist nicht einheitlich und klar übersehbar in seiner Kunst. Wir denken immer, in der Kunst sei das Primäre die Darstellung eines Erlebnisses, eines inneren oder äußeren, gleichviel, aber jedenfalls einer persönlichen Angelegenheit. Und dies war auch bei Dürer der Fall. Aber nicht dies allein. Wenn er die Wahrheit seines Erlebens schöpferisch gestalten, wenn er das Charakteristische der Erscheinung festhalten will, ist er damit allein noch nicht zufrieden, sondern wird sich dessen bewußt, daß er auch noch einer andern Forderung gehorchen muß, daß er, da er ein Künstler ist, damit auch die Verpflichtung übernommen hat, Schönheit zu schaffen, und wenn er in schwersten Kämpfen arbeitet, um der Gestaltenfülle seines Innern Herr zu werden, quält ihn die große Sphinx „Form", jene Form, die nicht in den Dingen selber liegt, sondern jenseits als Ideal aufgerichtet steht. So ist er im ewigen Kampf begriffen, Kampf mit sich und Kampf mit der Welt, die er nicht als etwas Gegebenes hinnehmen kann, als etwas Harmonisches und Organisches, sondern die er als Problem faßt und sich erst Stück für

Stück erobern muß. Da er die Welt als Chaos empfindet, tritt er ihren einzelnen Erscheinungen etwas wahllos gegenüber. Manchmal von einer geradezu großartigen, bis zum Heroischen gesteigerten Anschauung und, bei großen Stoffen, durchdrungen von der Weltbedeutung seines Gegenstandes, müht er sich doch gleichzeitig um intime Wirkung und verliebt sich in den Reiz des Alltäglichen. In den Augenblicken des höchsten Schaffens stolz und fast hochmütig herabblickend aufs Volk und nur von dem Ehrgeiz beseelt, es einigen wahren Kennern rechtzumachen, steigt er doch wieder in die Niederungen und redet mit dem Volk in seiner gewohnten Alltagssprache. Die Welt, die er aufbaut, ist seltsam weit und eng zugleich, die ewigen Gefühle stoßen sich hart im Raume mit kleinen und vergänglichen Empfindungen. Das Reich seiner Kunst, aus dem die herrlichsten Geschöpfe heraufgestiegen sind und in der es sich drängt von großer Gestalt, ist nicht ganz gereinigt von einer gewissen Verzwicktheit, es ist manchmal allzu irdisch, das „trübe Reich gestaltenmischender Möglichkeit" des Epimetheus. Bei keinem der ganz großen Künstler der Erde kommt so oft wie bei Dürer der Augenblick, wo man erst nach einem Zögern einsieht, daß er auch dies gemacht hat, weil eben Dürer manchmal nach zu vielem gleichzeitig greift und nicht immer fest zupackt, weil er sich gelegentlich von zu vielen Eindrücken und Absichten verwirren läßt und sich nach Augenblicken höchster Tatkraft gern der Beschaulichkeit hingibt. Aber das ist vielleicht gerade das spezifisch Deutsche an ihm, und erst, wer sich dies ganz klargemacht und diese Vielseitigkeit als Reichtum und Begrenztheit

deutschen Wesens durchschaut hat, wird Dürer ganz erkennen und diese Seltsamkeiten nicht mehr als störend empfinden, sondern sie als das manchmal bezaubernde und manchmal nur wunderliche Rankenwerk mitgenießen, da es doch nie so wuchernd auftritt, daß es den geraden und hohen Wuchs des ganzen Baus schädigen könnte. Der kalte Strom kühlt, aber er vereist nicht.

Daß er so vieles wollte und Dinge in sich vereinigte, die sonst nebeneinander herzugehen pflegen, liegt nun aber nicht nur an seiner eigenen inneren Anlage, sondern auch mit an der Zeit, in die hinein er geboren wurde und deren tiefsten Pulsschlag er in sich empfand. Er war ein typisches Genie der Übergangszeit, nicht ein Genie der Vollendung oder ein Genie der Neuerung, sondern ein wenig von beiden. Grünewald und Holbein haben es leichter, als einheitliche Größen empfunden zu werden: der letzte deutsche Gotiker, der sein mittelalterliches mystisches Gefühl hinströmen ließ und so subjektiv nur an seine Seele glaubte, daß er, das Genie des Gefühls, fast wieder zeitlos wirkt; und der unerschütterliche, objektive Begründer der deutschen Renaissance, das Genie der Erkenntnis, dessen Kunst schon zu seinen Lebzeiten eine gewisse Weltgeltung bekam. Aber weil Dürer weder ausschließlich das eine noch ausschließlich das andere wollte, sondern aus dem menschlichen Tiefblick und der menschlichen Gerechtigkeit heraus teilhaben mußte an beidem — so wie er in der Frage seines religiösen Glaubens, als Verehrer Luthers und als treuer Sohn der Kirche ja auch nicht das letzte Wort aussprechen konnte —, geht seine künstlerische Ent-

wicklung nicht in so geraden Bahnen wie die seiner beiden großen Zeitgenossen. Grünewald war noch nicht Renaissancemensch, Holbein war nicht mehr Gotiker oder wollte es nicht mehr sein. Dürer aber konnte sich der Wahrheit der Zugehörigkeit zu beidem nicht entziehen. Der große Colmarer schloß, nach einem einzigen, hoffnungslosen Versuch seiner Jugend, die Augen vor der südlichen neuen Schönheit, der englische Hofmaler leugnete jeden Zusammenhang mit dem herrlichen Barbarentum seiner gotischen Herkunft — aber Dürer konnte weder das eine noch das andere und kämpfte unter Herzbluten und schweren Opfern diesen Kampf von Anfang an bis zu Ende durch. Und diese Opfer, das sind die merkwürdigen Sprünge und Risse in seiner Entwicklung. Von seiner Nürnberger Lehre behält er nichts, sondern wirft sich der Schongauerschen Kunst in die Arme. Aber er sieht doch, woran es auch hier noch fehlt, an dem Verständnis für die organische Form, an der Beherrschung des Räumlichen, und er geht nach Italien, um dies zu suchen. Aber wie er da ist, beginnt nun nicht etwa ein großes Studium der menschlichen Figur und des Raumproblems im Sinne der Italiener, sondern er kopiert Zeichnungen und Stiche — und läßt dies dann ruhig liegen zu späterer theoretischer Bearbeitung. Dann, auf der Höhe seines Bildungsganges, abermals mit italienischer Kunst gesättigt, geht er daran, den großen malerischen Stil, den er in Venedig so schön begonnen hatte, auch in Deutschland heimisch zu machen — aber plötzlich läßt er wieder davon ab, aus nebensächlichen Rücksichten, und wird wieder der Graphiker mit der intimen Wirkung. Und das letzte-

mal, nach der niederländischen Reise, wo er den Kopf voll hat von genialen Bildideen und der wahren Monumentalität, nach der Deutschlands Kunst hungerte, wo er mit diesem Thema so weit ist, daß er die Bilder, die er innerlich fertig hat, nur noch zu malen braucht, da legt er auch dies wieder gemächlich aus der Hand und schreibt theoretische Bücher. Gewiß war es für ihn nötig, hiermit auch gedanklich klar zu werden und dies für die Zukunft festzulegen. Aber diese Bedenklichkeit hinderte ihn doch am großen Schaffen und machte die deutsche Kunst ärmer, als sie hätte zu sein brauchen. Überblickt man seinen Entwicklungsgang, so hat man den Eindruck, als habe er gerade die großen und entscheidendsten Taten seiner inneren Möglichkeiten immer wieder hinausgeschoben, um erst mit den Hemmungen seiner Natur fertig zu werden. Was da ist, ist sehr groß. Was hätte da sein können, so scheint es, wäre vielleicht noch größer geworden. Der kalte Strom in seinem Blutgang, das echt Deutsche in seiner Natur und der Widerstreit zweier Zeitalter und zweier Weltanschauungen haben aus ihm eine Gestalt von seltsamer Doppelheit gemacht. Wir müssen dies erkennen, aber wir brauchen es nicht zu beklagen. Ohne die leichten Schatten, die sein Bild hie und da verdunkeln, wäre es nicht so reich in der Beleuchtung, wie es jetzt vor uns steht. Nicht die Klarheit und Übersichtlichkeit allein ist etwas, sondern auch der Reichtum und das bezaubernde Zuviel hat sein ästhetisches Recht. Und es mußte doch wenigstens einmal einer in der Weltgeschichte dagewesen sein, der die große Zusammenfassung auch widerstreitender Dinge versucht hatte. Mag sie

manchmal verfehlt sein, in den Fällen, wo sie glückte, ist sie um so herrlicher und schöpferischer. Vielleicht ist unserm Zeitalter, das vom Baume der Erkenntnis genossen hat, diese Zusammenfassung von Sinnlichem und von Gedanklichem nicht mehr möglich, weil wir damit hoffnungslos in die reißenden Stromschnellen der Gedankenkunst hineingerissen würden. Bei Dürer war sie noch möglich. Wer das Blatt der „Melancholie" geschaffen hat, war im Anschauen so groß und so schöpferisch, daß alle andre Gedankenkunst daneben erscheint wie ein Schatten.

Dürers künstlerische Begabung

Was Dürer von Haus aus als künstlerische Begabung mitbrachte und wodurch er sich von dem Talent seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen unterscheidet, ist seine angeborene Feinfühligkeit gegenüber dem Plastischen, seine entwickeltere Empfindlichkeit für den Wert und die Bedeutung des Körperlichen. Die Menschengestalten der gotischen Kunst, die Geschöpfe Wolgemuts und sogar Schongauers, haben, mit Dürer verglichen, wenig Volumen; sie haben wohl Linie und Bewegung, aber man zweifelt, ob sie auch genügend Knochen und Skelett besitzen, um wirklich und für die Dauer lebensfähig zu sein. Dürer dagegen sagten die Dinge der Sichtbarkeit an der Figur mehr, bei ihm ist die Figur nicht nur etwas Runderes und Volleres und an sich Schwereres, sondern auch als Natureindruck etwas Energischeres. Man fühlt, dem Künstler, der sie gemacht hat, imponierte die Energie ihres Daseins in der Wirklichkeit, ihres Dastehens im Leben, die Wirksamkeit ihrer Schwere im Raum, und durch diese Stärke der Erscheinung und der Wirkung, dadurch, daß dieser Mensch die Menschen als etwas so Bedeutendes in der Welt empfand, hat das Geschlecht, das er hervorzauberte, etwas so Energisches und Ausdrucksvolles bekommen. Die Dürerschen Menschen sind alle miteinander verwandt. Ein Geschlecht mit ausgearbeiteten Schädeln und Gliedern und zugleich mit mächtig schwellendem, blühendem Fleisch, nicht nur das eine oder das andre, sondern beides zugleich; diese Mischung ist das Wichtige. Immer ist dieser Sinn

für das Strotzende und Schwellende, Üppige und Starke durchsetzt mit der Freude an Knoten, Ecken und Kanten. Und umgekehrt. Das gotische Ideal der schmächtigen, sehnigen Eleganz ist von Anfang an sein Ideal nicht mehr, er macht die Muskeln runder, die Flächen gewölbter und die Gelenke kugeliger. Aber später ist ihm das neue Ideal, das Renaissanceideal, auch wieder nicht recht. Da fehlt ihm dann auf einmal die Knorrigkeit und das Nervige, und so gibt er die Rücken und die Schultern felsiger und schroffer, und an mächtige Glieder setzt er dann eine wüst zerschlissene Kniescheibe oder einen heftig spitzen Ellbogen. Fülle und Schärfe gibt er immer durcheinander, und diese Mischung ist das eigentliche Formenelement, in dem seine Geschöpfe leben. Starkes, eigenwilliges Gewächs überall. Er macht mit Vorliebe alte Männer und Jünglinge, die Gestalt des reifen Mannes tritt bei ihm ein wenig zurück, das Beruhigte und Gleichmäßige in ihr muß ihm etwas ausdruckslos erschienen sein. Seine Greise, unter denen sein Liebling der alte Hieronymus ist, haben hagere sehnige Körper, aber durchaus nicht verfallen oder ausgemergelt im Fleisch, selbst als Büßer nicht, und seine Jünglinge mit den scharfen, sehnigen und rassigen Figuren fallen auf durch zu große und dicke Köpfe. Schön und charakteristisch ist ihm der Körper, der entweder schon alles geleistet hat oder noch alles leisten soll und sich von Energien spannt. Schön und charakteristisch ist ihm ein und dasselbe. Nur wenn man das Motorische in einem Körper fühlt, ist er zufrieden. Dieser Sinn für das Charakteristische und Ausgearbeitete führt ihn manchmal zu Übertreibungen, er sucht zeitweise das

Extreme und verliebt sich in das Anormale, „wüste Viechkerle" und verlotterte Handwerksburschengestalten sind ihm dann auch noch recht, und selbst wenn er Mißgeburten zeichnet, ist man durchaus nicht immer sicher, daß hier nur das wissenschaftliche Interesse am Werke war, sondern man glaubt, auch hier eine ästhetische Freude am Häßlichen zu spüren. Dieser Künstler, der sich zeitlebens um die Hinstellung und Auffindung des Ideal- und Normalmenschen mühte, hat eigentlich sehr wenig Normalfiguren gezeichnet, trotz der vielen konstruierten Figuren und Köpfe. Sein Adam und sein bärtiger Sebastian sind gegenüber der Fülle wunderlich charakteristischer Typen doch Ausnahmeerscheinungen.

Auch vor der Gestalt des Weibes macht sein Verlangen nach mächtigem und straffem Formeneindruck nicht halt. Seine Frauen sind selten rein weiblich und zart, selbst die Madonnen oft hart und schwer im Gewächs. Nur die Mädchenengel haben manchmal eine feine Lieblichkeit und, wie er selber gesagt haben würde, „Lindigkeit" — wenn er nicht vorzieht, ihre Rolle durch die von ihm erfundenen Männerengel spielen zu lassen. Auch am Frauenkörper reizte ihn vornehmlich das Fleisch als starke Masse, noch seine Hexen, sonst doch immer Gerippe, sind auf dem einen Stich quellende Massen. Selbst da, wo er Idealfiguren schafft, läßt er die ihm eigene Formphantasie walten. Sein „Großes Glück", die Flügelgestalt auf der Kugel, die als Nemesis über die Erde schwebt, erdrückt mit ihrer Formenfülle die Welt, und die Fülle ist nicht nur Größe und Macht, sondern echt Dürersche Mischung, ein Weib mit strammen Beinen und

nervigen Männerschenkeln, herausgetriebenem Bauch, überarbeiteten Gelenken und dicken Füßen. Nur selten macht er ohne Zwang eine anmutige Gestalt, wie in der „Genovefa", die mit ihren kleinen kugeligen Brüsten einerseits und der feinen Rundheit ihrer Formen anderseits auch wieder nicht dem gotischen herben Modeideal gehorcht. Seine Eva vom Adam-und-Eva-Stich von 1504 ist merkwürdig schwer gegenüber dem zarteren Adam, und die Eva auf der Vertreibung aus dem Paradiese, in der Vorliebe für starkschwellende Form, steht schon fast im Gebiet des Grotesken. Die Jungfrau in der „Melancholie" wirkt wie eine Virago, und die Mädchengestalten auf dem Triumphwagen sind Gewaltsweiber von strotzender Kraft.

Es ist hier, wo es sich zunächst um Dürers Verhältnis zur Wirklichkeit, um seine Begabung für das Sichtbare handelt, nicht die Stelle, zu fragen, wieweit seine Vorliebe für seinen besonderen Typus etwa bewußter Stilwille sei, absichtliche Steigerung im Sinne seiner ganzen Bildwirkungen. Höchstens könnte man hier fragen, wieweit diese so ausgesprochene Vorliebe für das Harte und Grobe, selbst bei Frauenfiguren, auf dem Zufall des ihm zur Verfügung stehenden Modellmaterials beruhe. Und sicher hat man daran zu denken, daß die weiblichen Modelle, deren er in Nürnberg habhaft werden konnte, nicht sehr zahlreich waren und keine Auswahl nach Belieben boten. Die Idealgestalt der Nemesis, des „Großen Glücks", sieht er einer Nürnbergerin von nur bedingter Schönheit ähnlich, stark gewachsen, doch unharmonisch ausgebildet. Aber es gab auch feinere und mildere Figuren, wie seine „Genovefa" zeigt;

und wenn er gerade da, wo er eine Frauengestalt göttlicher Art gibt, zu derart knorrigem Gewächs seine Zuflucht nimmt, so weiß man, daß hier nicht nur die Not zur Tugend ward, sondern daß dies ihm Freude machte und seinen Formenhunger befriedigte. Er wollte starke Plastik um jeden Preis, weil er die Schönheit des Plastischen an sich, ganz gleich ob schön oder häßlich, mit einer ganz neuen Sinnlichkeit empfand, vielleicht bis zu einem gewissen Grade bewußt empfand. Ein Mensch, der schon in seiner Jugend soviel genauer zusieht als seine Zeitgenossen, der mehr Individuelles, mehr Formen, mehr Formenmischungen und mehr Formenmöglichkeiten wahrnimmt als die andern, der sich mit Leidenschaft festsaugt an der Vielheit und Mannigfaltigkeit der Erscheinung, wird sich, wenn auch vielleicht erst nachträglich, in gewisser Weise doch darüber klar geworden sein, daß er sich von den andern unterschied. Hier lag eine Gefahr für seine Existenz, die Gefahr des Sichverlierens an das allzu Individualistische, etwas wie eine Gefahr des Realismus. Aber die Leidenschaft, mit der er sich in alle die tausendfältigen Variationen der plastischen Form verliebte, erfuhr eine Bändigung, die heiße Sinnlichkeit des Anschauungsmenschen ward in ein ruhigeres Bett gelenkt durch die Nachdenklichkeit des Theoretikers, und man könnte, übertreibend, sagen, dies theoretische Bemühen um den Normalmenschen und die beweisbare Idealfigur, das den siebenundzwanzigjährigen Dürer überfällt und dann nicht wieder losläßt, sei auch ein wenig Angst vor dem eigenen Mut gewesen, weil er nicht wußte, wie er sonst mit dieser Welt der abertausend Figuren, die er zuerst als Figur empfand und also ent-

deckte, fertig werden würde. Der kalte Strom in seinem Blutgang hatte auch etwas Gutes.

Die größere Reizbarkeit und Empfindlichkeit seines Auges für die Form und ihren körperlichen Wert ging nun aber Hand in Hand mit einer andern ihm angeborenen Eigenschaft: dem lebendigen Sinn für das Stoffliche der Gegenstände. Weil er besser und durchdringender sah, weil er näher zusah als die andern, entdeckte er an den Dingen, lebendigen oder toten, einen ganz neuen Reiz der Oberfläche. Die Stoffe, aus denen die Erscheinungen bestehen, sagten ihm etwas Neues, und er vertiefte sich in ihren Charakter. Das hatten die gotischen Stecher nicht getan oder nur in ganz beschränktem Maße, eigentlich nur bei dem Metall hatten sie, die von dem Goldschmiedehandwerk, der Metalltechnik herkamen, sich eingelassen auf genaue Beschreibung der Metallwirkungen, des Glänzens, Spiegelns und Reflektierens, so wie etwa Schongauer in seinem berühmten Kupferstich vom Weihrauchgefäß. Dies kannten sie aus eigener Erfahrung, sozusagen von Berufs wegen. Sonst aber waren ihnen die unzähligen Formen der stofflichen Erscheinung und die Tausende von Arten des Materialreizes stumm geblieben. Ein Gewand ist ihnen ein Gewand, und man sieht nicht, woraus es gemacht ist. Dürer aber, aus angeborener sinnlicher Neugier, registriert nicht, wie sie, auf abstrakt zeichnerischem Wege die Tatsachen, sondern charakterisiert genau und müht sich, die Wirkungen des Stoffes wiederzugeben und zu unterscheiden. Er fühlt sich ein in die Oberfläche und bis unter die Oberfläche, man sieht einem Mantel an, ob er aus Wolle, Leder, Seide oder Leinen ist, er

hat das oft angefaßt, und wenn er es mit den Fingern wußte, mit den Augen noch festgestellt, wie weich die Wolle aussehen muß und wie fest zugleich, um Wolle zu sein, in was für Falten gestärktes Leinen bricht, wie glatt die Seide ist und wieviel Licht sie zurückstrahlt, wie fest und grob sich die nackte Haut eines Jünglings spannt und wie seidig und glatt die eines jungen Weibes, wie pelzig das Fell der Katze im Zimmer des heiligen Hieronymus wirkt und wie struppig das des Hundes, der den Ritter trotz Tod und Teufel begleitet. Er sah nicht summarisch und nach Begriffen, sondern unkonventionell und ganz auf den Einzelfall gerichtet; der heimliche Naturforscher in ihm wollte die Struktur eines Gewebes, die Maserung eines Holzwerks beherrschen und unterscheiden von dem Aussehen andrer Arten. Die Gotiker der späten Zeit sind nie, so scheint es, über eine grüne Wiese gegangen, und sie haben den Wald vor Bäumen nicht gesehen. Die Natur, die Landschaft, interessierte sie nicht mehr oder wenigstens nicht mehr im menschlichen Natursinne. Ihre Andeutungen von Landschaft im großen wie im kleinen wirken schematisch und dienen ihnen von vornherein etwas artistisch im Bildsinne, das Linienwerk eines Baumes unterstützt bei ihnen immer gleich den Charakter des gesamten Linienausdrucks; künstlerisch oft sehr schlagend, aber vielleicht allzu künstlerisch. Wo Schongauer sich einmal bei einem Baum tiefer auf ihn einläßt als auf die Wirkung seines so oder so gebrochenen Linienwerkes, geht er leicht in die Irre. Der Baum, unter dem sein Johannes auf Patmos sitzt, ist ausnahmsweise einmal seiner Art nach erkennbar, es ist eine Eiche, wie man an den Blättern sieht.

Aber eine Eiche stand da nicht auf Patmos, und so beruht auch hier sein näheres Charakterisieren nicht auf einer wirklichen Beherrschung des Natürlichen. Dürer sieht viel naiver und frischer. Er kennt die Dinge intimer und hat sich vergraben in ihre Eigenarten. Ein Baum ist bei ihm nicht schlechthin ein Baum, sondern eine Föhre oder Kiefer oder eine Linde, er weiß, daß die Rinde einer Eiche schrindiger und zerklüfteter ist als die seidig glatte Haut der Buche oder Birke, der Sinn für den Unterschied von glatt und rauh, zart und grob, ist in ihm entwickelt, er gibt nie das Weiche, Lappige des Bärenklaus mit denselben Linien, wie das Stählerne, Reißende der Wasserbinsen. Das ist nicht nur eine Frage vom Können des Kupferstechers und der technischen Tätigkeit, sondern eine Frage des Sehens und Gefühls. Im Können waren die Gotiker als Stecher fast ebenso weit wie Dürer; das Weihrauchgefäß mit seiner starken Charakteristik des Metalls ist eine unmittelbare Vorstufe zu Dürers Helm auf dem Löwenwappen mit dem Helm. Aber gerade diese Tatsache beweist, daß Dürer mit offeneren Augen und lebendigerem Interesse in die Welt sah, er blieb nicht bei dem stehen, was er zufällig von Haus aus wußte, sondern eroberte sich von hier aus Stück für Stück die Welt des Sichtbaren.

Diese Lust der sinnlichen Einfühlung und diese Freude am Reiz der Oberfläche hätte wohl eine Gefahr werden können, wenn sie beschränkt geblieben wäre auf das nur Oberflächliche der Dinge. Man kann auf diese Weise zu einem äußerlichen Abmaler werden, zu einem Spezialisten der täuschenden Wirkung.

Hiergegen war Dürer gefeit durch den heimlichen Naturforscher in seiner Seele. Wenn er mit Genuß stehengeblieben war vor einer Eiche und die harte Schönheit ihrer Rinde auswendig gelernt hatte, dann war er ja noch nicht zufrieden, sondern er wollte nun auch wissen, warum das alles so rissig und schroff aussah, und wollte ergründen, wie das gewachsen war, dieses Eichenholz. Und wenn er sich freute über die zarte Erscheinung eines Grasbüschels, dann vertiefte er sich, von der Form ausgehend und im Geiste die Form nachmodellierend, so gründlich in das Geheimnis, wie das aus der Erde kommt, bis er sozusagen das Gras wachsen sieht. Er begnügte sich nicht mit der Form des Gegenwärtigen, sondern sah hinein in das Werden. Seine Bäume sind oft windzerzaust und im Sturm um ihre Achse gedreht und geschleudert, seine Felsenwände aus den Steinbrüchen sind nicht nur rissig und zersplittert, sondern sie zeigen ihre Falten und Spalten so deutlich, daß man das geologische Geschiebe zu sehen glaubt, in Urzeiten zurückreichend, dem sie ihre Gestalt verdanken. Und wenn er eine Mulde im Erdreich zeichnet, dann schieben und ziehen die Linien des Stichels oder des Holzschneidemessers so hartnäckig und so drängend, daß man meint, dieses Drängen und diese Bewegung sei die Erdbewegung selber, die solche Form erst hervorgerufen hat.

Alles dies, was hier nur an einigen wenigen Beispielen angedeutet werden konnte, was sich aber mühelos durch alle die zahllosen Äußerungen seines Interesses am Stofflichen weiterverfolgen ließe, ist nicht etwa belanglos und nur als persönliche Liebhaberei zu werten, sondern hat fast entscheidende Bedeutung

für den Gesamtcharakter seiner Kunst. Weil er in so vielen Formen, kleinen und großen, sah, ist sein Stil so reich und charaktervoll geworden. Die Dinge, deren Oberfläche und stofflicher Charakter ihn vornehmlich reizte, haben abgefärbt auf seine ganze Formensprache. Das Knorrige und Wetterharte, das Rissige und Schründige, aber auch das Metallische und Eiserne, das eigensinnig Gedrehte seines Stiles bezieht einen Teil seiner Kraft aus diesen Quellen. Weil er seinen Blick mit solcher Leidenschaft einbohrt in zerwühlte, zerknitterte, zerzauste und struppige Naturformen, weil er sich berauscht an den vielen Kanten und Ecken und Unebenheiten, hat sein Strich schließlich dieses Stoßende und Durcheinandergeschlungene bekommen, das für den Dürerstil so charakteristisch ist und selbst da noch spürbar bleibt, wo er, wie im Triumphbogen und in den Randzeichnungen zum Gebetbuch, dem Renaissanceideal der beruhigten ausgeschwungenen Linie huldigt.

Daß Dürer nun mit seiner durch den stillen Forschertrieb verständnisvoll disziplinierten Sinnlichkeit so unendlich viele neue Dinge in der Welt aufdeckte, daß er sie ansieht, als hätte noch nie einer vor ihm sie angesehen, so frisch, so naiv, so unschematisch, daß er sie in Wirklichkeit erst geschaffen zu haben scheint, dies hat natürlich einen tieferliegenden menschlichen Grund, und das ist ein starkes ihm angeborenes Naturgefühl. Neben der gotischen Kunst wirkt seine Kunst plötzlich wie der Glanz der Jugend neben einer Greisenerscheinung. Sein Vater hatte ihn jung auf Reisen geschickt, damit er sich umtue bei den Meistern seines Faches. Es ging ihm wie Saul, er zog aus, um seines

Vaters Eselin zu suchen, und er fand ein Königreich: die deutsche Landschaft. Was er da in seinen Mappen mitbrachte von seiner ersten italienischen Reise, die herrlichen Landschaftsaquarelle aus Tirol und vom Brenner und aus Oberitalien, und was er dann bei seinem jugendlichen Herumstreifen bei Nürnberg und im Frankenlande unmittelbar von der Natur aufnahm, zeigt einen ganz neuen Menschen. Einen, der wirklich begeistert ist von der Schönheit dieser Erde, der eine Landschaft nicht auf ihre Brauchbarkeit für einen Bild- oder Kupferstichhintergrund ansieht, sondern sie als etwas Ganzes und Selbständiges empfindet und sich an ihrer Schönheit berauscht. Alles andre Deutsche aus dieser Zeit wirkt hierneben trocken geographisch und stimmungslos. Der junge Dürer sah Erscheinungen in der Natur, die einen ganz großen Landschaftsmaler erwarten lassen, die Landschaft aufgebaut aus Licht, Luft und Farbe, in großer einheitlicher Gesamtstimmung. Seine Ansicht von Trient, so topographisch genau und doch so malerisch in ihrem Gewoge blauer und grüner Töne, mit farbiger Luftperspektive und den feinsten flimmerndsten Reizen der Beleuchtung über dem spiegelnden, dunstigen Wasser; und sein Blatt vom Dorfe Kalkreuth, mit der unbekümmerten, rücksichtslosen Art, wie die Häuser als Massen in das Terrain gesetzt sind; wie das Terrain, dieser Talgrund und dieser Wiesenabhang räumlich fest steht; — und alles dies ausgedrückt nur durch die räumliche Richtigkeit der Farbe, dies spricht von einem geradezu genialen Naturgefühl und von einem Sinn für die große Wirkung des Ganzen, neben dem auch die besten Leistungen der Niederländer, etwa die Ka-

lenderbilder in den Gebetbüchern oder die schönen Landschaften im Breviarium Grimani, sowie die Landschaftseroberungen Piero della Francescas oder des reifen Giovanni Bellini, doch noch befangen und unfrei und vom Zweck noch nicht genesen erscheinen. Bei einem Menschen, der die Wunder der Natur mit dieser Stärke empfindet und derartige Landschaftserlebnisse durchmacht, begreift man, daß er mit allen Dingen in Wald und Feld in einem ganz persönlichen Verhältnis steht und daß ihm die Geheimnisse der Natur offen vor Augen liegen. Grünewald, Altdorfer und Cranach, so groß sie auch sind, beherrschen doch nur Provinzen des Weltreiches, das Dürer in seiner Jugend erschlossen hat. Derartige Gesamtstimmungen einer Landschaft hat keiner von ihnen gegeben, sie haben die Dinge nur vertieft und intim gemacht.

Man hat gelegentlich beklagt, nicht nur, daß diese Offenbarungen Dürerscher Kunst gleichsam unter Ausschluß der Öffentlichkeit in seinen Mappen ein ungestörtes Dasein führten und verloren waren, bis dann die Holländer des 17. Jahrhunderts diese Welt für sich wieder neu entdeckten, sondern auch, daß so wenig von diesen Eroberungen in seine eigenen Werke überging; daß dieser geniale Landschafter sich vor der Mitwelt fast versteckte. Diese Klage ist nur bis zu gewissem Grade berechtigt. Gewiß hat er keine Landschaften gemalt. In der damaligen Kunst wäre kein Platz dafür gewesen. Aber in seine Werke, und gerade und besonders in seine graphischen Werke wurde doch sehr viel von dieser neuen Kunst hinübergerettet, und man kann beinahe sagen, daß es vornehmlich dieses neue Landschafts-

gefühl ist, durch das sich Dürers Kunst von der seiner deutschen Zeitgenossen grundsätzlich unterscheidet. Nachdem er sich in seinen Erstlingswerken, wie der „Heiligen Familie und der Heuschrecke", dem „Liebesantrag" oder im „Kurier" der Landschaft gegenüber noch ein wenig zaghaft geäußert und über Schongauer hinaus nur den Schritt nach größerer Verfeinerung im einzelnen gewagt hatte, bricht sich die neue Freude an der Welt, die begeisterte Erinnerung an das, was er auf seinen Fahrten so genossen hatte, doch sehr bald unwiderstehlich Bahn. In einigen Holzschnitten der Apokalypse, besonders in der Szene, wo die Engel mit den Drachen in den Lüften kämpfen, sehen wir das neue Raumgefühl verwirklicht. Jetzt ist die Landschaft nicht mehr nur ein Hintergrund, der aus begrifflichen Andeutungen besteht und aus verschiedenen Requisiten kulissenartig zusammengesetzt wird, sondern ein einheitlich zusammenhängender Raum, den das Auge in einem fast körperlichen Wohlgefühl aufnimmt, in dem der Blick wandert und sich ergeht und dessen Weite und Ferne lockt und begeistert. Dürer war höher hinaufgestiegen auf die Berge als die andern, die Talmenschen, und hatte die Schönheit der Erde in ihrem ruhigen klaren Daliegen gefühlt und den unendlichen Raum mit einem Blick durchmessen. Und Erinnerungen an seine persönlichen Erlebnisse sind die Felsenlandschaften, die er auf seinen Kupferstichen der Buße des heiligen Chrysostomus und des büßenden Hieronymus anbringt. Er hat sich in das Verhältnis von Stein und Erde vertieft, wie das wachsende Erdreich die Felsen sprengt und die mächtigen Steinplatten hochhebt, und wie die Felsen gewachsen

sind und in kantigen, schroffen Brüchen absplittern und verwittern. Stillebenhaft, mit der liebevollsten und intimsten Versenkung gab er diese Wunder der Natur wieder. Das große Blatt vom Herkules, in Kupfer gestochen, auch „Eifersucht" genannt, sieht aus wie eine Variation eines italienischen Themas, des Orpheustodes, den er in einer Zeichnung einmal kopiert hat. Aber man muß sich die Bäume ansehen und die Art, wie er sie mit seinem innersten Gefühl durchdringt und belebt, wie er sich einfühlt und einbohrt in die drehende Bewegung der kahlen Äste und wie er das feine Zittern des Laubes miterlebt, um zu begreifen, daß hier einer kommt, dem die feine Poesie des deutschen Waldes im Blute sitzt, jene Poesie des Wirklichen, ohne die seine berühmtesten Stiche, wie der vom heiligen Eustachius, dem Waldheiligen und der vom Ritter, Tod und Teufel, nicht entstanden wären und die sogar seinem etwas formal lehrhaften Proportionenstich von Adam und Eva ein wenig von der Kälte der Konstruktion nimmt. Zum ersten Male in der deutschen Kunst sind Landschaft und Figur nun gleichwertig im Bilde, ja manchmal spielt die Landschaft die größere Rolle. Zwar beruhigt sich das gelegentlich wieder, um die Zeit seiner Meisterperiode in der Graphik, bald nach der Zeit der großen Gemälde, um 1512 etwa, wird er sparsamer und karger mit der Landschaft und läßt die Figur dominieren. Die Felslandschaft auf dem radierten Hieronymus von 1512 wirkt seltsam zurückhaltend und einfach, und die Steinklötze, auf denen die Madonna der heiligen Familie desselben Jahres Platz genommen hat, sind nüchtern wie die Hintergründe bei den Italienern des großen Stiles, die nur

das Nötigste geben. Aber das war das Wahre und Echte der Dürerschen Natur nicht. Ganz wohl ist ihm, dem unverbesserlichen Wanderer, doch nur, wenn er, wie im Meerwunder, eine südliche Küstenlandschaft aufbauen kann, und sei es auch nur eine geträumte, mit klaren Massen und Flächen, mit dem Aufblitzen im Licht hinten am Horizont und blendenden Wolken vor dunklem Himmel. Das werden dann auch seine schönsten Motive im Marienleben, in der Szene der Heimsuchung zum Beispiel, wo eine endlose Voralpenlandschaft daliegt im Licht, tief und weit und groß und manchmal von schwebenden Wolkenschatten getroffen. Die Fülle des Lichtes über der Erde hat er, so scheint es, als erster geliebt. Seine Maria mit der Birne im Kupferstich von 1511 wäre nicht so schön und zart ohne diese demütige Begeisterung für das Verklärende der Lichterscheinung, mit der leuchtenden Ferne. Mag sie deshalb nicht ganz so monumental wirken wie das Hieronymusblatt und die heilige Familie, in denen er verzichtet auf dieses Zuviel, am Ende war das dort Gewonnene doch den weisen und strengen Verzicht nicht ganz wert, und als er dann ein halb Dutzend Jahre später, in seiner sogenannten kalten Periode, einmal vors Tor geht, um sich die merkwürdige Kanone und die türkischen Soldaten da abzuzeichnen, die bei einem Dorfe kampieren mochten, da lebt wieder seine ganze Jugend mit all ihrer Naturbegeisterung und all ihrem Jubel über die Schönheit der Erde auf. Das fängt mit artilleristischem Interesse und ethnographischer Neugier im Vordergrunde an, aber bald wird er überwältigt von dem zufälligen Eindruck da draußen, und nun läßt er den

Stift laufen und seinem schweifenden Auge folgen, er zeichnet, so wie damals in dem frühen Aquarell vom Flecken Kalkreuth, die Häuser mit den tiefen Dächern, unter Bäumen versteckt, und das durcheinandergewürfelte Gewirr der ganzen Siedelung, mit dem Weg dazwischen, den schönen Wiesen, auf denen Pferde weiden, die Bäume dahinter und dann, im Licht strahlend, die Ebene, die langsam ansteigt zu schönen unwirklichen Bergrücken, und zum Schluß lügt er noch ein Stückchen Meer hinzu, eine traumhafte Küste, als selige Ferne. Gewiß ist phantastisch geworden, was so nüchtern anfing. Aber es wäre überhaupt nicht geworden ohne dieses ganz starke und sehnsüchtige Naturgefühl und diese Landschaftsliebe, die ihn als jungen Menschen plötzlich überfallen hatte und die er nie ganz wieder los wurde. Ihr verdankt er manche seiner großartigsten poetischen Schöpfungen. Was wäre denn die Nemesis, das „Große Glück", wenn er damals, als er diese Traumgestalt ersann, nicht in seiner Erinnerung das Erlebnis zur Hand gehabt hätte, das Erlebnis an den Tag, als er in Tirol auf einem Berge stand und tief unter sich das Dorf Klausen sah, und das nun daliegt, winzig und fein, wie ein Riesenspielzeug, behutsam aufgebaut und hingestellt in den Winkel des Flusses, ein kleines Stück Welt, nun preisgegeben der unbekümmerten Gewalt himmlischer Gestalten. Und was wäre der Traum von der Entführung auf dem Einhorn geworden, wenn er nicht von früher her das Wesen geheimnisvoller Felsen so genau gekannt hätte, daß er diese Gebilde, die er in dem frühern Stich vom heiligen Hieronymus in aller Realität gegeben hatte, nun mit hineinreißen kann in

den tobenden Strudel der dämonischen Bewegung, in dem das Erdreich sich aufbäumt, so wie das Einhorn, und die Felsen durcheinanderkrachen und schüttern, wie die Blitze, die dieses Geschehnis fahl beleuchten. Die große Phantasie seiner Seele ist keine gedankliche Phantasie, sondern Naturphantasie, und als solche ist sie fest verankert in einem Naturgefühl, in einem Erleben der Wirklichkeit, in einem Realismus. Dieses Naturgefühl, aus einem innigen Verhältnis zur großen und kleinen Natur herausgewachsen, konnte man damals, als Dürer jung war, nirgends lernen und niemandem absehen oder nachempfinden, denn das gab es damals nicht. Es ist Dürers geistiges und seelisches Eigentum. Er hat es mit auf die Welt gebracht. Wir wollen an dieser Stelle nicht untersuchen, was er in formalkünstlerischer Hinsicht mit diesem Erbe seiner selbst gemacht hat, wie er aus diesem Landschaftsgefühl seinen Stil, den Stil der Großräumigkeit und Weiträumigkeit entwickelte. Hier war es uns nur darum zu tun, seine ihm angeborenen künstlerischen Gaben kennenzulernen, zu sehen wie er der Wirklichkeit gegenübertrat und was ihn an der Welt besonders reizte und interessierte. Die Reihenfolge, in der wir diese Gaben aufzählten, mag willkürlich sein. Möglich, daß erst aus diesem Landschaftsgefühl sein so entwickeltes Interesse für die Stofflichkeit und das Fühlbare der einzelnen Dinge herrührt und daß sich dann erst aus diesem Sinn für die „taktilen Werte", für die „Greiflichkeit", seine schöpferische Empfindlichkeit für das Plastische überhaupt und schlechthin erklären läßt. Das wird man nie eindeutig entscheiden können, weil diese Elemente gemischt sind und sich

gegenseitig immer durchdringen. Wichtig erschien hier nur, seine Gaben als solche zu erkennen, festzustellen, mit was für Augen dieser Mensch in die Welt des Wirklichen blickte und was für Empfindungen er bei den Erlebnissen seiner Sinne haben mochte. Erst dann wird man den klaren Zugang finden zu den tieferen Äußerungen seiner Seele und seines Gefühls. Erst wenn man den Wirklichkeitsmenschen kennt, vermag man den Dramatiker und Pathetiker, den Träumer und Phantasten, den Elegiker und den scherzenden Satiriker ganz zu verstehen.

Der Pathetiker

Die Apokalypse

Es kann kein Zufall sein, daß das erste große Werk, das der selbständig gewordene Dürer herausgab, die Folge der Apokalypsebilder war. Der Stoff, die Offenbarung Johannis, beschäftigte und beunruhigte die damalige Menschheit. Man fürchtete, daß mit der Halbjahrtausendwende das Ende der Zeiten hereinbrechen würde, daß Gott, der die Welt seit Generationen mit Pest und Türkengefahr heimgesucht hatte, nun sein Strafgericht über die Verderbnis halten werde. In allen Geschehnissen, in denen von Menschenschicksalen und in den Äußerungen der Natur, sah man den Finger Gottes, und alle Geister waren revolutioniert. Was die Menschheit erwartete an Schrecken und Strafen, das hatte der Evangelist in seinen Visionen offenbart, und die Angst der Zeit griff immer wieder begierig nach diesem Buche.

Dürer war mächtig erregt von der dichterischen Gewalt dieser Visionen. Nicht nur rein menschlich als Kind seiner Zeit, das teilnahm an ihrem Geschick, sondern auch künstlerisch. Dieser Stoff bot ihm das, wonach seine glühende Seele verlangte: das große Pathos. Dies war etwas Seltenes damals, und wir wissen nicht, ob und inwieweit dieses plötzliche Gefühl mit der allgemeinen Hochspannung der Geister zusammenhängt. Genug, daß es da ist und nach Ausdruck verlangt. Auch bei andern Nürnberger Künstlern erscheint es auf einmal, bei den Bildhauern, Veit Stoß und Adam Kraft, ist es in eben

jenen Jahren deutlich zu spüren. Aber wenn auch der allgemeine Stimmungscharakter dieser Dichtung Dürers gesteigertem Empfindungsleben entsprach und an ihm sich seine Phantasie entzündete, die Apokalypsebilder sind doch oder sollten doch Illustrationen sein, und damit blieb genug herbste Sprödigkeit für den Bildner zu überwinden: das Unplastische der ganzen Vorstellungen, das Elementarische und die vielen Monstrositäten. Und nun zeigt sich, daß Dürer gerade mit diesen Schwierigkeiten des Illustrators fertig wurde, weil er, so wörtlich er den Text auch nahm, sich doch über das nur Illustrative erhebt und als selbständiger Graphiker auftritt, getragen von dem Geist, nicht nur von dem Wort des Dichters. Seine Auffassung hält an Pathos gleichen Schritt mit der Auffassung des Dichters. Wie ungeheuer pathetisch er das alles empfindet, sagen nicht nur die dramatischen Szenen – das ist beinahe selbstverständlich –, sondern auch die vergleichsweise ruhigen Geschehnisse, zum Beispiel die präludierende Szene, wo Johannes Gottvater und die sieben Leuchter erblickt. Eine ganz ruhige Begebenheit, eine Himmelserscheinung, vor der ein Mensch demütig und betend niedersinkt. Aber wie diese Demut ausgedrückt wird, in der krummen Haltung des Rückens und in den gekrampften Füßen, so daß man die Schauer mitfühlt, die diesen armen Körper durchrieseln, und wie der Gott, dem, ganz wörtlich, ein Schwert vom Munde ausgeht und Flammen an den Schläfen leuchten, nun den Arm in den Weltenraum hineinstößt und eine Handvoll Sterne mit einem Ruck erschafft, und wie an diesem Wunder die Wolken teilnehmen und lodernd

vor dem Dunkel des Himmels aufwallen, – diese Vision, herausentwickelt aus den wenigen Worten des Textes, steht so greifbar und gegenwärtig da, daß von bloßer Illustration nicht mehr die Rede ist. Hier denkt und dichtet ein Mensch, der auch im spröden Stoff das innerlich Dramatische, den großen Kampf fühlt. Kurz, ein Pathetiker von ungeheurem Wuchs. Sein Pathos setzt Kampf und Lösung, seelische Kontraste und Gleichgewichte voraus. Wenn sonst in der Kunst der Erzengel Michael das Untier, das Böse, bezwingt, so ist es ein leichter Sieg. Das Göttliche, der Engel des Lichts, muß, dogmatisch, über die Finsternis siegen, und dieser Sieg wird von vornherein als Triumph empfunden. Bei Dürer ist es ein schweres Kämpfen und Würgen, er macht seinem Engel das Überwinden nicht leicht und selbstverständlich, sondern sein Michael stößt und rammt seine Lanze in Herzensangst und zerbricht fast selber in dieser Not, und seine Begleiter zittern um den Ausgang. Die Kräfte sind gleich verteilt, Gewalt steht gegen wirkliche Gewalt, und erst durch diese Spannung tritt das Pathos in Aktion, gesteigert durch den Gegensatz der dunkeln Kampfszene zu der sonnigen befreiten Erde da unten. Dürer hörte, wenn er die Offenbarung las, das grollende Dröhnen der Dichtersprache, den erregten Stil des Vortrags und begnügte sich in der Erregung, in der er selber war, nicht mit Symbolen, sondern wollte das wirkliche Geschehen hinstellen. Auch als seine Gestaltungskraft der Szene gegenüber einmal versagt, als er nicht recht fertig wird mit der Versinnbildlichung der Vision, wie in dem Blatt, wo er die Versiegelung der Auserwählten und

die Engel im Kampf mit den Winden zusammenzwingen will, rettet er doch ein Stück der pathetischen Stimmung. Die beiden Geschehnisse, die er in kühnen Kontrast zueinander bringt, machen kein klares, einheitliches Gesamtbild, und das Kämpfen der Engel hat er in diesem Falle nur äußerlich angedeutet, nur pro forma sozusagen: der lyrische Charakter des Gegenstandes lähmte ihm die Dramatik. Aber wie diese beiden vorderen Männerengel mit unglücklichen Augen aufblicken und wie der hintenstehende sich plötzlich umwendet und halb unbewußt in ganz zarter Bewegung die Hand hebt, weil er das Flügelrauschen des Engels in der Luft hört, diese Art der Auffassung verrät doch die verhaltene Erregung des Künstlers, das gebändigte Pathos. Pathetisches im einzelnen, wenn auch nicht im ganzen. So sehr er sich auch entzündet an den Dichterworten, sein Pathos ist darum doch nicht literarisch, sondern bildhaft. Oft, und zwar in den größten Momenten, gewonnen aus dem Alltäglichen, dem Sichtbaren dieser Erde. Wenn wir von den berühmten vier Reitern lesen, dann sieht unsere moderne Phantasie Idealgestalten vor sich, mächtige Rosse, die über die Erde in großem Schwung dahinschweben und donnern. Dürer empfindet das einfacher und naiver, viel irdischer. Es sind keine himmlischen Streiter von engelhafter Art, die er zeichnet, sondern Gestalten, wie er sie im täglichen Leben gesehen haben mochte, nur in wenigen unbedeutenden Äußerlichkeiten phantastisch aufgeputzt. Die Hauptfigur, der Mann mit dem mächtigen Lockenkopf, der da mit einer Wage ausholt, gleicht einem wilden Fuhrmann, und seine Bewegung ist, wie wenn

einer mit der Peitsche knallt. Und die apokalyptischen Rosse sind elende Gäule, und jener eine, auf dem dieser wahnwitzige Geselle mit dem Totenschädel und der Mistgabel reitet, ist ein abgetriebener, dürrer, stolpernder Klepper. Aber gerade weil diese Tiere so stumpfsinnig dahintrotten, ohne Schwung und Herrlichkeit, gerade weil dies alles so aus dem Leben genommen, so gesehen ist, wirkt diese Bewegung so unabwendbar und handgreiflich, so daß vor diesem dummen Treten, diesem rohen, gleichmäßigen Hereinbrechen von etwas Tierischem und Brutalem, das ungerührt in die Ferne sieht, die ganze Menschheit hilflos zusammenbricht und auseinanderstiebt. Gerade wegen dieser Alltäglichkeit ihrer Erscheinung trotten diese vier nun für die Ewigkeit durch die Welt, und darum wirkt dieses Pathos so grausig. Sicher ist manches an diesem Blatte noch nicht gekonnt, und manches, was eine Not war, wie die Lahmheit der Bewegung und das Weglassen der Hinterbeine von drei Pferden wirkt heute nachträglich wie eine Tugend. Doch, so oder so, die Mängel im Formalen nehmen der geistigen Ausdruckskraft dieser Vision gar nichts, das Schöpferische an ihr kommt voll zur Geltung, das Gesicht seiner Phantasie hat Dürer verwirklicht.

Liest man einmal die Apokalypse ganz unvoreingenommen, vergißt man alle bildlichen Darstellungen und denkt sich, sie sollte nun zum ersten Male illustriert werden, so erscheint einem der Gegenstand besonders spröde, weil in der Dichtung so viel von merkwürdigen Naturerscheinungen geredet wird, von Blitzen und Sternenfall und Finsternissen, weil der Dichter die phantastisch-

sten Farben am Himmel sieht, und weil die Stimmen, die da ertönen, durch ihre Urgewalt in der Dichtung sehr wirksam sind. Ja, man kann sagen, daß ein gut Teil des poetischen Eindrucks auf diesen nur hörbaren Effekten beruht, diesem Brüllen und Rauschen der göttlichen Stimme. Aber auch mit solchen Dingen ward Dürer fertig. Ein fallender Stern ist ihm nicht einfach eine Sternschnuppe, sondern sein Pathos faßt dies gleich in seiner vollen Bedeutung auf und gibt es ganz körperlich als ein mächtig heruntersausendes Stück Komet, und sein Landschaftsgefühl übersetzt die mächtigen Farbenträume des Dichters gleich in Lichterscheinungen, seine Linie zuckt und flammt und hat etwas herrisch Hervorgestoßenes, man glaubt vor der wilden, rollenden Anstrengung, mit der sein Stift über das Papier fährt und in ewigem Wirbel einherrast, den Aufruhr der Natur zu vernehmen, das Knistern all der Flammen und Funken, das Zischen des Feuers im Wasser und das Krachen der Felsen. Unter seiner fieberhaften Hand wird die tote Natur selber pathetisch, mitleidend an dem großen Weltgeschehen. Weil die geistige Erregung, in der er sich befand, sich auf seine Hand übertrug, wirken nun die Dinge, die sie zeichnet, auch selbst wie in vulkanischer glühender Bewegung von innen heraus. Der Aufruhr der Elemente, der durch die Dichtung tobt, hat die Linie des Bildners ins Rollen gebracht und das Pathos auch der fühllosen toten Natur mitgeteilt.

Der Dramatiker

Die Passionen

Schon das Jugendwerk der Apokalypse zeigte der Mitwelt, daß hier ein Dramatiker von nie gesehener Größe in der bildenden Kunst erstanden war. Ein Mensch, der Dramen schildern und glaubhaft machen konnte, in dem es eigentlich keinen Helden gibt, in dem nur anonyme Mächte miteinander ringen, mußte Unerhörtes schaffen, wenn er erst einmal wirklich dramatische Geschichten behandelte, in denen es auf das Handeln und Leiden einer tragischen Persönlichkeit ankommt. Man kann nach der Apokalypse sagen, daß Dürer für die Darstellung der Passion Christi recht eigentlich geboren war. Denn hier war ein Stoff, der den damaligen Menschen, in ihren Glaubensnöten und ihrem Bestreben, das wahre, einfache, menschliche Heil und die Erlösung zu finden, wie eine Rettung aus dem apokalyptischen Unglück erscheinen mußte. Schließlich war ja Christus für die Sünden der Menschheit gestorben, und so mochte auch diesmal noch das unsterbliche Opfer des Christustodes seine Wunder tun. So wenigstens lehrten es die Prediger, die zur Gebetsverehrung des heiligen Leidens ermahnten, so war es am Ende der Sinn der vielen geistlichen Schauspiele, in denen dem Volk handgreiflich klargemacht wurde, was alles dieser arme Mensch an Qualen und Schmerzen auf sich genommen habe, um die sündige Welt der Barmherzigkeit und Gnade Gottes versichert zu halten.

Die Passion Christi war Dürers Lieblingsstoff. Fünfmal hat

er ihn zyklisch in graphischen Werken dargestellt, eine sechste Folge war geplant und vorbereitet, als er vom Tode überrascht wurde. Zu allen Zeiten seines Lebens ging er mit diesem Thema in Gedanken um, und immer, wenn er eine neue Stufe seiner künstlerischen Kraft und seiner Stilentwicklung erreicht hatte oder erreicht zu haben glaubte, erzählte er von neuem in einer Reihe von Bildern dieses Drama. Die Darstellung dieses Stoffes erschien ihm als die höchste Aufgabe der Kunst überhaupt, wenn er, nach dem Zweck und dem Sinn des Malens befragt, antwortete: „Durch Malen mag angezeigt werden das Leiden Christi." Und die Christusgestalt, so wie er sie empfand und wie sie vor seinem geistigen Auge stand, ward ihm langsam auch ästhetisch zum Inbegriff des Höchsten, was es für ihn gab. In seinen Schriften schreibt er einmal sein künstlerisches Glaubensbekenntnis nieder in dem berühmten Satze: „Wie die Alten die schönste Gestalt eines Menschen ihrem Abgott Apollo zugemessen haben, also wollen wir dieselben Maße brauchen zu Christo dem Herrn, der der Schönste aller Welt ist."

Von vornherein trat Dürer der Bibel, die damals allerdings noch nicht das allgemeine Hausbuch war, sondern solches erst durch Luther wurde, nicht als einfacher Illustrator gegenüber, wie die andern Künstler. Illustration als solche verführte ihn nicht. Wie hätte er sich sonst das Alte Testament entgehen lassen, das mit seinen zahllosen Geschichten und Begebenheiten der bilderhungrigen Menschheit jener Tage soviel Anschaulichkeit entgegenbrachte! Sondern er faßte auch der Bibel gegenüber seine Rolle selbständig auf, er nahm sich, was er brauchen

konnte, und dichtete an dem Stoff, der ihn bewegte, auf seine Weise weiter. Keiner vor Dürer hat so tief in den dramatischen Kern der Christusgeschichte hineingeblickt, und es ist in diesem Sinne höchst bezeichnend, daß er an dem ganzen Leben Christi, seinen Lehren und seinem Wundertum ungerührt vorüberging und sich nur mit seinem Leiden und seinem Tode beschäftigte, mit dem tragischen Ausgang dieses Heldenlebens. Die spätgotischen Künstler, auch Schongauer, haben die Passion etwa in demselben Geiste erzählt, wie er aus den Passionsschauspielen der Menge vertraut sein mochte. Sie haben das Drama, das auch auf der Bühne ja keines war, sondern nur eine Aneinanderreihung dramatisch bewegter Momente, nicht als solches verstanden. Nicht nur in der Passivität ihrer Helden kommt dies zum Ausdruck, nicht nur in der einseitigen Tendenz, alle die Greuel und Leiden möglichst sinnfällig und drastisch vorzuführen und auf diese Weise durch Blut und Wunden Mitleid und Furcht zu erregen; und auch nicht nur in der einseitigen Art der Verteilung der Kräfte und Charaktere, wo Licht und Schatten grob geschieden ist, wo einer Flut von Gemeinheit und Niedertracht die ahnungslose Unschuld gegenübersteht. Sondern vor allem in der Auffassung der Christusfigur selber, die von der eigenen Göttlichkeit nichts weiß und deshalb nicht kämpft, sondern ruhig stillhält. Kurz, das psychologische Problem war der Spätgotik noch nicht aufgegangen, der seelische Kampf, der dazu gehörte, um Christus mit vollem Bewußtsein das Opfer bringen zu lassen. Daß es sich bei diesem Drama nicht nur um das Hinnehmen von Leiden handelt, sondern auch

um männliches Ertragen und um eine Überwindung der eigenen Persönlichkeit, dies hat als erster Dürer herausgefühlt, mit seinem angeborenen Sinn für das wahrhaft und einzig Dramatische. Und weil er so den Ewigkeitszug in diesem Stoffe entdeckte, wurde seine Kunst so weltbedeutend, daß die heutige Menschheit Christus mit den Augen Dürers ansieht.

Natürlich kam Dürer zu seiner hohen geistigen Auffassung des Gegenstandes nicht auf einmal, nicht gleich von Anfang an und auf einen Schlag, sondern erst allmählich mußte er sich durchringen und in langsamer Arbeit das allzu zeitlich Bedingte und von der Tradition Überkommene auslöschen. In der Großen Passion von 1498, in der er den Stoff zuerst in zusammenhängender Form behandelte, lebt noch sehr viel spätgotische Gesinnung, noch sehr viel von der manchmal etwas grotesken Drastik, die von dem Eindruck der Volksschauspiele herkommen mag. Auch bei Dürer wird noch reichlich gelärmt und geschrien, gestoßen und geschlagen, getreten und grausam gequält, mit derber Freude an Brutalitäten und Furchtbarkeiten, und die Feinde Christi treten in widerwärtigen, rohen Soldaten- und Henkersmasken auf, recht verabscheuungswürdige Gesellen. Aber es fehlen in dieser Schar doch auch edlere Gestalten und würdige Köpfe wenigstens nicht ganz, und nicht alle diese Gegner sind so fratzenhaft verzerrte und affenmäßig widerliche Erscheinungen, wie etwa noch bei Schongauer, der sich nicht genug daran tun kann, einen immer teuflischer zu machen als den andern, und bei dem die Hölle auf den armen, wehrlosen Helden losgelassen scheint. In der Art, wie Dürer den

Pilatus und seinen Begleiter auffaßt, kommt doch schon das Gefühl zur Geltung, daß nicht nur der fanatische Wahnsinn auf der Gegenseite stand, sondern mindestens ein menschliches Verstehen und ein gewisses Mitleid sich regten, und daß der Kern dieses Dramas nicht einfach ein sinnloser Mord war, sondern ein innerliches psychologisch-historisches Problem darstellt. Die Art, wie nun der Held selber aufgefaßt wird, läßt diese geistige Verwicklung der Schicksale besonders fühlbar werden. In der Schongauerschen Kupferstichpassion – bis dahin das höchste Niveau dieses Gegenstandes – ist Christus doch durchgehends ein mürrischer Mensch, der unverschuldet ins Unglück geraten ist und nun gequält wird. Ein Antlitz, dem man nichts von Überwindung und geistigem Darüberstehen, von dem Bewußtsein einer höheren Aufgabe ansieht, sondern nur den fassungslosen Mißmut. Ein armer Mensch, der hin und her gestoßen wird, ein Prügeljunge eines blindwütigen dummen Schicksals, ein Unglücklicher, der auch in der Zwiesprache mit seinem Vater und dem Engel Gottes nichts anderes zu tun weiß, als hoffnungslos zu jammern. Dürers Christus dagegen erscheint im Leben wie im Sterben als der eigentliche Träger der dramatischen Idee. Zwar leidet auch er entsetzlich, als ihn der Pöbel anspeit und an den Haaren rauft, und hebt in stiller Klage das Haupt. Aber wie er hinausgeführt wird zum Richtplatz und niedersinkt unter den rohen Stößen, hat er sein persönliches Leid schon überwunden und blickt unendlich mitleidsvoll zu den Frauen hinüber, die nicht über ihn, sondern über sich selber weinen müßten. Der wahre Kampf dieser Tra-

gödie wird von ihm innerlich ausgekämpft. Als ihm der Engel den Kelch reicht, hebt er ablehnend beide Hände, er solle an ihm vorübergehen, und wo er von Judas verraten wird (dieses Blatt ist allerdings eine spätere Erfindung von 1510), leidet er nicht so sehr unter den körperlichen Schmerzen und unter der Angst vor dem, was ihm nun droht, sondern der Ekel packt ihn vor dem Kuß des Schurken, und er will ihm nicht ins Gesicht sehen, wenn der ihn auch an den Haaren reißt und sich das Christusantlitz hinzerrt.

Dürer besitzt die große Empfindung dafür, daß in dieser Tragödie nicht die Tatsache des Sterbens allein ausschlaggebend ist, sondern die Art, wie der Held den Tod hinnimmt, und was es für ein Mensch ist, der da stirbt. Gegenüber dem spätgotischen Gekreuzigten hat man das Gefühl, daß der Tod für diesen unglücklichen kümmerlichen Körper eine Erlösung bedeutet haben müsse, ein geknickter, zerschlagener Leichnam hängt da am Holz. Aber Dürers Christus ist auch noch im Tode majestätisch, der Körper spannt sich in Kraft und Energie, ein heldischer Körper, und wenn das Antlitz auch geneigt ist, es hat doch einen stillen, trotzigen Zug, und sein Leid ist das eines Entsagenden, eines, der nicht schlechthin überwältigt wurde, sondern sich selbst zum Opfer brachte. Dies muß ganz bestimmte Absicht des Künstlers gewesen sein. Denn wenn er in den nachfolgenden Szenen, der Grablegung und der Beweinung der Christusgestalt, die ihre körperliche Schönheit noch nicht verloren hat, den Ausdruck des Müdeseins und der Krankheit gibt, dann zeigt dies doch, daß er nicht unmenschlich und symbolisch sein, sondern

nur eben im Augenblick des Sterbens selber das Heldische und Dramatische herausarbeiten wollte. Sein Held kämpft, solange er noch einen Funken von Leben in sich hat.

Es ist ein Zeichen dramatischen Verständnisses, die Stufenfolge der Empfindungen auf Nebenfiguren und Gestalten zweiter Ordnung zu verteilen. Durch die Innerlichkeit, mit der das Schicksal des Helden von andern unmittelbar empfunden wird und ihre Haltung und Gefühle bestimmt, wächst seine Größe. Dürer hat aufgeräumt mit den bloßen Statisten und alles oder fast alles hineingezogen in das dramatische Geschehen. Gewiß war es ein Opfer, was er seinem Publikum abverlangte, und es konnte sich bei ihm betrogen vorkommen um einige der populärsten und eindrucksvollsten Momente in der Passionsdarstellung. Wie die Soldaten um den ungenähten Rock würfeln und dergleichen, das fiel nun weg. Und es muß zweifelhaft bleiben, ob die Zeit den dafür eingetauschten Gewinn als solchen zu schätzen wußte, ob sie reif war für diese strengere Konzentrierung auf das Wesentliche und diese festere Schürzung des Knotens. In der Szene des Gebets am Ölberg sah man das Schlafen der Jünger gern so realistisch wie möglich, jeden Schläfer einzeln. Dürer unterdrückt dies Motiv etwas, zwei von ihnen rückt er eng zusammen, einen gibt er nur halb, und deckt alle drei durch ausführliche Kulissen dahinter; und den draftischen Augenblick, wo Judas in ekler Geschäftigkeit und Betulichkeit die Feinde in den Garten führt, gibt er ganz winzig im Hintergrunde: das alles, damit Christus selber zur Hauptfigur werde und damit er, durch den Gegensatz zu der etwas untergeordneten

Bedeutung der Jünger um so mächtiger, als alleiniger Held, erscheine. Denn die Jünger treten ja in der Passion überhaupt handelnd sehr wenig hervor, nur am Schluß spielt Johannes eine gewisse Rolle, und in einer Episode, während der Gefangennahme Christi, tritt Petrus gegen Malchus auf. So ließ sich für den Dramatiker aus der Gruppe der Jünger wenig machen, und weil es für ihn, wenn er anders zweite Charaktere geben wollte, darauf ankam, Figuren zu schaffen, die nicht so sehr handelnd als vielmehr empfindend antreten, wandte Dürer sich mit immer stärkerem Nachdruck der Gruppe der Frauen zu. Wie sie die Tragödie hinnehmen, wird für ihn zum Ausdrucksmittel, und so wächst unter seinen Händen Maria, die Mutter, zur zweiten Heldin empor. Es war ein hergebrachtes Motiv, sie bei der Kreuzigungsszene ohnmächtig zu geben, und auch Dürer hat sie so zusammengebrochen gezeichnet. Aber es ist, als sei sie von dem Strom der Kraft, der von dem sterbenden Christus ausgeht, mitgetroffen, noch in der körperlichen — und nur körperlichen — Ohnmacht bewahrt sie ihren starken Willen, sie hält den Kopf aufrecht, und die Hände wehren sich gegen das Übermanntwerden. Die Sentimentalität, das bloß Mitleidheischende der früheren Auffassung macht bei Dürer dem innerlichen Mitfühlen, einem dramatischen Mitwirken Platz. In der Grablegung wird Maria fast zur Hauptfigur. Von der geschäftigen Hantierung um sie herum sieht und hört sie nichts, geistesabwesend sitzt sie am Boden, nicht ohnmächtig, aber von einer seelischen Lähmung ergriffen: ein unendlich großartiger Mensch, für den nun alles aus ist.

Dadurch, daß der Künstler die unmittelbare Wirkung des tragischen Geschehens an Nebenfiguren zeigt, wächst das Dramatische an Gewalt und Eindringlichkeit. Er hat dieses Motiv dann weiterentwickelt in der Szene der Beweinung des Leichnams, und hier gibt er eine ganze Reihe von Empfindungen, die auf der gleichen Gefühlsbasis stehen, sich aber in verschiedener Stärke und Gestalt äußern. Die Mutter klammert sich und ihre Hoffnung daran, daß sie den Toten noch einmal berühren, ihm die so müde Hand aufheben und ihm den Todesschweiß abtrocknen darf. Magdalena steht betend, eine andre junge Frau beugt sich nieder mit gelöstem Haar und wirft die Arme verzweifelt empor, Johannes blickt mit stummer Klage in die Welt, und eine der Frauen sitzt gebrochen am Boden, ringt die Hände im stummen Schmerz und bricht die Finger und schaut wehmütig zum Heiland herüber: jeder nimmt teil an dem Unglück, und jeder verschieden.

Die „Grablegung", jenes Blatt mit der wie plötzlich gelähmten Mutter, gilt, als künstlerisches Ganzes genommen, als eine der unzulänglichsten Schöpfungen in dieser Folge, und man darf es wohl zu den am frühesten gezeichneten Entwürfen rechnen. Es ist mißglückt, im Sinne der Gesamtdarstellung. Und man täte unrecht, wollte man verschweigen, daß Dürer in dieser Hinsicht mehr als einmal hinter Schongauer, seinem großen Vorbilde, zurückblieb. Die Übersichtlichkeit der Szenen läßt oft zu wünschen übrig. Seine Komponierkunst hielt nicht Schritt mit der Stärke seiner Empfindung und mit dem Verständnis des Dramatischen, das Neue, das er brachte und in

dem er hoch über Schongauer steht, zerschlug hie und da die alten Formen und hatte doch noch keine neuen an ihre Stelle zu setzen. Die Große Passion, im Gebiete des Dramatischen eine Leistung von seltener Genialität, bleibt in formaler Beziehung ein Anfang. Hier mußte ein Gleichgewicht hergestellt werden. Die Grüne Passion, keine Zeichnungen im gewöhnlichen Sinne, sondern bildhaft abgerundete Miniaturgemälde, bringt ein Gleichgewicht, zeigt aber zugleich, daß es sich einstweilen nur mit Opfern erkaufen ließ. Wohl erreicht er jetzt die klare Schaubarkeit der Szenen mit seinem reifer gewordenen Raumgefühl, und wo die Kreuztragung geschildert wird, bewegt sich der ganze Zug wirklich und drückt Bewegung aus. Aber die dramatische Konzentration erscheint trotzdem gelockert, und die Auffassung des Menschlichen und Seelischen läßt nach. Das Tragische macht dem Epischen Platz, Dürer stellt nicht mehr nur die einzelnen Stufen eines Dramas hin mit knapper Figurenzahl und nur dem nötigsten Beiwerk, sondern erzählt und schildert in fast behaglicher Breite. Er entwirft bewegte Volksszenen und macht die Christusgestalt ganz klein, er veranschaulicht umständlich, wie Christus ans Kreuz geheftet wird, die Episode zwischen Petrus und Malchus nimmt sehr viel Raum ein, und auch die würfelnden Kriegsknechte machen sich breit. Dazu viel Detail, oft reizender Art, in Kostüm und Architektur, Freude am Bunten und Kleinen, auch am Trivialen und Drolligen. Die geistige Stimmung litt Schaden, der Ton der Darstellung verliert an Wucht und Ernst, und nur gelegentlich steht Dürer auf der alten Höhe der Auffassung,

und zwar bezeichnenderweise meist da, wo er eine neue, noch nicht gebrachte Szene behandelt, wie den Judaskuß und die Hinführung zu Pilatus und Kaiphas. Hier fühlt man wieder einen dramatischen Funken. Christus wirkt bedeutend, und man sieht ihm an, daß er fest entschlossen ist, zu schweigen, als ein Held, dem der andre innerlich nicht gewachsen ist. Doch solche Erfindungen sind selten in der Grünen Passion, im allgemeinen erscheint das Niveau etwas niedrig, und trotzdem darf man diese Folge nicht allzu geringschätzig behandeln. Mag uns vieles in ihr kalt lassen und gleichgültig vorkommen, Dürer gab auch hier Neues. Nicht im dramatisch-psychologischen Sinne, aber im ästhetisch-formalen: das Apollinische in der Christusgestalt, von dem er in dem erwähnten Satz spricht, feiert hier seine ersten und größten Triumphe. Christus als der schöne Mensch, auch körperlich als Ideal gedacht, tritt hier auf. Niemand kann sagen, daß dies uns angenehm ist, und man darf behaupten, daß Dürers Kunst wohl nie wieder eine derartige Schwächung ihres Charakters durch äußere Einflüsse, durch den flauen Idealismus Jacopo de Barbaris erfuhr, wie hier, und es ist ein Glück, daß Dürer sich hiervon bald wieder losmachte. Aber als Durchgangsstadium zu der Schöpfung des wahren Christusideals bleibt auch dies wichtig und bedeutungsvoll. Die schönsten Gestalten der Kleinen Passion wären doch wohl kaum so edel, wenn dieses Übermaß eines leidenschaftlichen Schönheitssuchers nicht erst einmal wäre überwunden gewesen.

Als Dürer im Jahre 1510 die Große Passion durch Hinzufügen einiger noch fehlender Szenen abgeschlossen hatte, zeich-

nete er noch ein Titelblatt dazu: Christus auf einem Steine sitzend, dornengekrönt, mit gerungenen Händen und klagendem Antlitz uns anblickend, vor ihm ein Henkersknecht, der ihm den Ysopstengel reicht, das Symbol des Bitteren. Er will damit die Gesamtstimmung des ganzen Werkes andeuten: das bittere Leiden, alle die gräßlichen körperlichen Qualen, in einem Präludium. In denselben Jahren gab Dürer aber auch eine andre Folge in Holzschnitt heraus, die Kleine Passion in achtunddreißig Blättern, sehr umfangreich und reichhaltig in der Erfindung und Häufung der Einzelszenen; alles darin enthalten, was er über die Passion Christi wußte und innerlich erfahren hatte, im Stil ganz einfach und schlicht, als ein Volksbuch gedacht. Auch hier gibt das Titelblatt den Ton an: der Heiland sitzt auf einem Stein, vornübergebeugt, das Haupt in die Hand gestützt, so daß man ihm kaum ins Gesicht sehen kann: der stille, demütige Dulder, ganz allein in der Welt. Diesen Ton hält Dürer fest durch das ganze Drama hindurch, und die Auffassung ist, bei aller lebendigen Schlagkraft der Erzählung, noch innerlicher geworden. Auch die Volksszenen und Episoden, in der Grünen Passion manchmal noch recht äußerlich genommen, wirken jetzt edler, die Kreuzannagelung, geistig und formal eine große Gefahr und Verlockung zur Trivialität, nimmt hier den Charakter eines elegischen Stimmungsbildes an, die würfelnden Soldaten fehlen ganz, und selbst die Geschichte vom ungläubigen Thomas mit dem fatalen Anfassen der Wunde erscheint würdevoll durch die große Gebärde und den stillen Ausdruck des Helden. Das alles ist natürlich nicht nur rein Frage der Auf-

fassung, sondern auch Folge des reiferen Könnens und des größeren Stiles. Dürer kann freier mit der Komposition und der Menschenfigur umgehen, er kann, bei der Beweinung, den gesunkenen Körper Christi in stark verkürzter Vorderansicht mit seitlich geschobenen Beinen anordnen und dadurch das Zentrum des Ausdrucks dahin verlegen, wo es im Bilde am wirksamsten wird. Aber ohne das Verlangen nach geistigerer Auffassung wäre er ja nicht auf diese formalen und körperlichen Dinge gekommen, und wenn er gelegentlich, wie in der Kreuzabnahme, das Antlitz Christi durch die vornüber fallenden Locken ganz verdeckt und es auch sonst einmal unsichtbar macht, durch Abwenden des Hauptes oder durch Verbinden der Augen, ohne daß darum der Ausdruck leidet, so heißt das, daß er dieser seelischen Ausdrucksgewalt nun ganz sicher ist und daß die Gefahr des bloßen Formalismus ihn auch nicht im geringsten berührte.

Große Künstler haben ihre am meisten schöpferischen Ideen oft in der Jugend. Der Strom der Empfindung geht dann so stark, daß sie auch später in reiferen Stadien die damals gefundenen Formulierungen nicht umzustoßen brauchen, sondern an ihnen ruhig weiterarbeiten können. So ist es auch oft bei der Kleinen Passion im Verhältnis zur Großen. Manche der dort hingestellten Szenen sind nur abgewandelt, der geistige Kern ist geblieben. Dürer mußte in dieser neuen Folge sehr klar und sehr knapp sein, des kleinen Formates und der leichten Verständlichkeit fürs Volk halber. Darum gibt er auch hier wieder nur das Nötigste mit dem geringsten Aufwand und

sichert sich schon dadurch die dramatische Schlagkraft. Ein Angelpunkt der ganzen Christustragödie war, wenn man das Drama einmal geistig faßte, das Gebet am Ölberg; und in der Großen Passion hatte Dürer den Helden in innerlichem Kampfe dargestellt, Christus, der, sehr menschlich, den Kelch erst abwehrt. Jetzt aber begreift der Künstler den Helden in seiner stillen Dulderrolle tiefer. Christus kniet mit betend erhobenen Händen, man sieht ihm nicht ins Antlitz, sondern erhascht nur eben ein wenig von seinem Profil, nur die Augenpartie eigentlich. Aber an der ganzen leise gekrümmten Haltung der Gestalt, an der die Gewandfalten herunterfallen wie rieselnde Schauer, fühlt man die innerliche Erschütterung und das demütige Sichunterwerfen. Dürer hat lange gesucht, bis er dies gefunden hatte; eine andre Fassung desselben Gegenstandes, die aber wohl, vielleicht infolge des mißglückten Schnittes, verworfen werden mußte, gibt Christus wieder in heftigstem Kampfe, lang hingeschmettert zu Boden mit weitausgestreckten Armen, wörtlich getreu nach dem Evangelientext. Aber das fügte sich nicht ein in die Gesamtstimmung der Folge und wurde nicht mit ins Buch aufgenommen. Diese Dramatik wildester Art mit seelischem Erleben füllen, dies konnte Dürer damals noch nicht, dies blieb seiner spätesten Bearbeitung dieses Themas vorbehalten. In einer Zeichnung von 1523 schafft er aus diesem Motiv dann eins seiner menschlich ergreifendsten Blätter. Aber er hatte doch Bedenken, dieses Übermaß von Affekt stehen zu lassen. Im nächsten Jahre zeichnet er die Szene um und läßt Christus wieder die Arme hochwerfen. Geschnitten wurde diese Folge

nicht, nur vier Zeichnungen dazu sind bekannt, in Holz ausgeführt kennen wir davon nur eine. Aber auch schon damals, um 1510, genügte ihm dieser demütige Christus des kleinen Holzschnittes nicht endgültig. Er war nur eine Möglichkeit unter mehreren, und daß Dürer auch der äußern Dramatik dieses Geschehens gerecht werden konnte, hatte er im Jahre 1509 in der Kupferstichpassion gezeigt. Dort kniet Christus, ungeheuer pathetisch, mit aufgerichtetem Oberkörper, wie er, entsetzlich schreiend, die Arme hoch zum Himmel emporwirft. Die innerlichste und tiefste Fassung dieses Problems aber fand er im Jahre 1515, in der Eisenradierung. Ruhig betend, mit stillem Schmerzensausdruck und einer leise erstaunten Handbewegung blickt der Heiland den Engel an. Von dem sieht man nur den Kopf, einen menschlichen Kopf mit traurigen Augen und schmerzlichem Munde, viel elender als Christus selber. Die Jünger schlafen im Hintergrunde, und über dem Ganzen liegt eine melancholische Stimmung, nächtlich, mit leisem Beben des Abendwindes in dem Schüttern des Baumes. Hier ist der Angelpunkt der Tragödie ganz innerlich gefaßt, rührend und mit unsagbarer Zartheit.

In der Kleinen Holzschnittpassion erzählt Dürer die Christusgeschichte weitschweifig und geht diesmal nicht ganz an dem Leben Christi vor der Passion vorbei. Aber was er aus seinen Taten für die Darstellung auserwählt, fügt sich der Gesamtstimmung der Folge gut ein — der elegische Abschied von der Mutter, das stille Einreiten in Jerusalem, die demütige Fußwaschung. Nur die dramatisch höchst erregte Vertreibung der

Händler aus dem Tempel bringt einen starken Auftakt voll männlicher Energie. Wo er innerhalb des Dramas selbst neue Szenen erfindet, wie in der Gegenüberstellung von Christus mit den Machthabern der Gegner, Herodes, Pilatus und Kaiphas, tritt in der Christusgestalt das stille Dulden besonders eindringlich hervor. Er sagt nichts und senkt nur das Haupt, aber in dem Zusammensein mit Herodes wirkt der hochaufgerichtete, schmal und fein dastehende Gefesselte königlicher als sein Feind, und aller Lärm und alles heuchlerische Gehabe bei Kaiphas und den Seinen prallt wirkungslos ab an dem ruhigen Dulder mit den nachdenklichen Augen. Noch gesteigert und verfeinert erscheinen diese Wirkungen in den entsprechenden Blättern der Kupferstichpassion, die ein paar Jahre später entstanden. Auf den dramatischen Kontrast, aber unter Vermeidung aller Erregung im Körperlichen, baut Dürer damals, 1512, das Ecce homo auf: Christus leidend, aber ergeben, der Pharisäer ihm gegenüber, die berühmte Figur mit dem monumentalen Mantel, eisig, tückisch und unmenschlich.

Die Harmonie, in der die Kleine Holzschnittpassion geschrieben ist, hat etwas von einem lyrischen Unterton, man spürt durch das Dramatische eine leise, süße Klage hindurch. Aus diesem Gefühl heraus mögen die retardierenden Szenen entstanden sein, die Dürer sonst so selten schildert, der Abschied von der Mutter, die Erscheinung vor ihr nach dem Tode, die Jünger in Emmaus und die Begegnung mit Maria Magdalena. Der Abschied von der Mutter kam naturgemäß im Marienleben (1504) schon vor. Dort im hellen Tageslicht und ziemlich stark

im äußeren Effekt. Jetzt ist die Szene mit Schatten durchsetzt, der Ausdruck Christi milder, das Antlitz der Mutter halb abgewendet und die Gesamtstimmung sehr melancholisch. Der große Figurenstil, den Dürer bald nach seiner Rückkehr aus Italien gefunden hatte, das Ideal des schönen Christus, schwächt nun die Ausdruckskraft nicht mehr. Es gibt in der ganzen Dürerschen Kunst wenig, was sich an Monumentalität mit dem Blatt vom Christus als Gärtner vergleichen ließe. In dem Beieinander der beiden Figuren, in dem großen ruhigen Aufbau und in dem Gleichgewicht zwischen Gruppe und Raum liegt eine Kraft, so groß, wie die schönsten Wandbilder der Italiener. Aber erst die Empfindung des seelischen Ausdrucks, dieses unendlich Hoheitsvolle und Milde in Blick und Geste des Heilands, diese zage Demut, das Behutsame in dem Handheben der Magdalena, das Keusche in ihrem Blick, den man nicht sieht, aber den man fühlt, kurz dieses so unaussprechlich und unausgesprochen Feine in dem Wechselspiel der innerlichen Beziehungen hat jene Monumentalität erst möglich gemacht und erschaffen.

Man mag sich mit Recht darüber wundern, daß in Dürers Passionsgeschichten das „Abendmahl" eine so untergeordnete Rolle spielt. In der Bibel beginnt die eigentliche Tragödie mit dieser Begebenheit, hier liegt der Konfliktstoff angehäuft, und hier konnte der Dramatiker einsetzen. Daß Dürer an dieser dramatischen Möglichkeit vorbeiging, daß er, wo er die Szene erzählt, in der Kleinen Holzschnittpassion und in einem der späten Blätter der Großen, daß er statt dessen immer und immer wie-

der das Gebet am Ölberg herausarbeitet und hier den Funken entzündet, liegt gewiß an seiner eigenen geistigen Auffassung, nach der dieses Drama nicht nur zwischen feindlichen Menschen ausgekämpft wird, sondern in der eigenen Brust des Helden. Aber vielleicht lag es auch noch an etwas anderm: vielleicht stand Dürer ein Schatten im Wege: Lionardo, der für dieses Thema die klassische Lösung gefunden hatte. Denn wo Dürer in den genannten Fällen diese Geschichte erzählt, hält er sich offensichtlich fern von Lionardos Komposition, er gibt die Anordnung nicht in Breitenansicht, sondern um einen runden Tisch herum, und scheitert, beide Male, und zwar nicht nur im Formalen, sondern auch im Geistigen. Die Geste Christi, in beiden Fällen fast wörtlich übereinstimmend, drückt nichts aus und bleibt wirkungslos und findet kein Echo in den Jüngern, die weiter durcheinanderschwatzen. Erst ganz spät, in dem Holzschnitt von 1523 (dem wie gesagt einzigen der geplanten Folge), erreicht Dürer auch hier die Höhe seiner Auffassung. Jetzt ist es wirklich ein Drama geworden, an dem alle teilnehmen, das Pathos der Gebärde, der einzig ausgesprochenen im Bilde, erscheint nicht mehr leer, sondern leitet die Empfindung weiter. Nie, außer im Gemälde der vier Apostel und in den besten der gleichzeitig gestochenen Apostelfiguren, hat Dürer solche Ausdrucksköpfe geschaffen. Alle sind gebannt von seinem Wort, und bei allen hat es eingeschlagen, und die Wirkung läuft alle Stadien der Ausdrucksmöglichkeit durch. Jetzt meistert Dürer das Psychologisch-Dramatische sogar in einem Stoffe, der neue Deutungen über Lionardo hinaus nicht mehr zuzu-

lassen schien. Sein dramatisches Empfinden ließ sich in diesem einen Punkte wohl zeitweise hemmen, aber ganz unterdrücken ließ es sich nicht. Es war ihm innerlich angeboren.

Dürer wußte, daß er in den Passionen, die mit der Kupferstichfolge im Jahre 1512 abgeschlossen vorlagen, einer neuen Christusidee zum Bilde verholfen hatte: Christus als tragischer Held und Überwinder, innerlich und auch äußerlich eine Idealgestalt. Es drängte ihn, diese neue Gestalt nun auch symbolisch der Menschheit vor Augen zu stellen, alles zusammenzufassen, was er in Christus empfand, und so schuf er in den nächsten Jahren eine Reihe von Einzelgestalten, den Schmerzensmann und das Antlitz Christi auf dem Schweißtuch der Veronika. Im Schmerzensmann von 1512, einer Kaltnadelarbeit, sagt Dürer deutlich, wie er es meint. Er betont, dem Thema entsprechend, das Leiden deutlich, in Ausdruck und Kopfneigung. Aber zugleich drückt er durch das edle, freie Dastehen die Haltung des Überwinders aus, dem die Schmerzen nichts anhaben können. Das Abschließende bringt dann der Stich von 1513, das Schweißtuch, von zwei Engeln gehalten. In diesem Kopf ist alles gesammelt, was in der Christusidee lebt, das Leiden und das Traurige, zugleich aber die Energie des Kämpfers und der Stolz des Siegers. Ausdrucksschwer droht die Stirn mit der Bewegung über den Brauen, und die Augen blicken fest und ganz aus der Tiefe. Es ist ein schöner Mensch, von einer Schönheit halb körperlicher, halb geistiger Art, ein edler, voll entwickelter Typus. Dieser Kopf lebte weiter und bestimmte dann die Anschauung der ganzen Menschheit. Hans Sebald Beham hat ihn

in einem kleinen Stich von 1520 weitergebildet und ihn dann später, nach Dürers Tode, in dem großen weltberühmten Holzschnitt des dornengekrönten Christus populariſiert. Wohl trägt dieſes Blatt Dürers Monogramm zu Unrecht, als Fälſchung. Aber wenn auch Sebald Beham den Holzſchnitt zeichnete, ausführte und druckte, inſofern hatte er recht mit der Anbringung des falſchen Monogramms: Dürer iſt der geiſtige Urheber dieſes Kopfes, der ſeither als Inbegriff des abendländiſchen Chriſtusideals gilt.

Psychologisches

Der Porträtist

Uns heute erscheint es fast selbstverständlich, die Art, wie Dürer die Gestalt Christi gesehen hat. In Wirklichkeit, nach dem Stande des damaligen Glaubens und der damaligen Kunst, war es etwas Neues und Schöpferisches, nicht einfach Illustration. Wer dieses Drama, das Christusdrama, so in seinen inneren Angelpunkten klarlegen konnte, wer den Blick dafür hatte, die psychologischen Entscheidungen bildlich herauszustellen, der mußte ein Kenner und Versteher des menschlichen Herzens und der menschlichen Seele sein, einer, dessen Auge tiefer blickte als das seiner Mitmenschen. Und in der Tat ist Dürers Psychologengabe von Anfang an schon sehr sicher, wie man es so oft im Leben findet, daß die schweren Naturen bessere Menschenkenner sind als die gewandten, und in diesem Zusammenhange dürfen wir es als ein Glück bezeichnen, daß wenigstens eine kleine Anzahl bedeutender Persönlichkeiten von ihm porträtiert worden ist. Dürer selber dachte sehr hoch vom Bildnismalen. Neben der Darstellung der Passion Christi sei die Hauptaufgabe der Kunst, die Züge des Menschen aufzubewahren. Aber ein Bildnismaler im Sinne Holbeins wurde er darum doch nicht, die Tatsache des so und so Aussehens, das Objektive, die Repräsentation sagte ihm wenig, ihn interessierte das Innere des Menschen. Porträtmalen war ihm eine Art geistiger Zwiesprache in unbelauschtem Zustande. Man hat den Eindruck, Dürer habe nur solche Menschen gemalt, die ihm innerlich etwas zu geben hatten, und

tatsächlich waren es fast alles ja auch interessante Leute. Er hat einmal geschrieben, jeder Künstler mache gern das, was ihm selber gleich sehe, und diese Beobachtung trifft nicht nur im allgemeinen auf seinen Stil zu, sondern auch noch bei seiner Bildniskunst, wo man doch meinen sollte, hier sei das Objekt, der Dargestellte alles und der Maler nichts. Bildnisse von Dürers Hand sehen tatsächlich Dürer manchmal ein wenig ähnlich, er malte seine eigene Seelenstimmung mit in die Gesichter seiner Auftraggeber oder Freunde hinein. Daher es denn auch kommt, daß man Dürersche Bildnisse nicht so leicht wieder vergißt wie etwa Holbeinsche Physiognomien, vor denen man oft den Eindruck hat, als sei dem Künstler Psychologie vorgekommen wie Indiskretion gegenüber seinen hohen und höchsten Modellen. Dürers Menschen sind alle ein wenig, wie, nach Cornelius' schönem Wort, Dürer selber war: glühend und streng.

Schon die Tucherbildnisse von 1499 zeigen diesen persönlichen Zug, noch stärker aber der Oswald Krell. Mit diesem Werk hat Dürer den Typus des bekannten „zornigen Porträts" geschaffen, das seither in der deutschen Kunst beliebt bleibt. „Zornig" nicht im eigentlichen Sinne des Wortes, nicht aktiv zornig. Das Wort ist übertreibend gewählt und bedeutet nur so viel, daß hier der erregte Ausdruck der Seele gemalt wurde und daß der Künstler zu diesem Zweck den Affekt nicht verschmähte, das Runzeln der Brauen, das Verziehen des Mundes und das Rollen der Augen. Dieser Oswald Krell, von Holbein gemalt, müßte ganz anders aussehen, häßlicher und alltäglicher. Dürer ist auch hier pathetisch, in diesem erregten Kopf glüht, hinter

dieser wilden Stirn drängt es, alles ist geistige und seelische Spannung, und man sieht das Häßliche dieses scharfen Kinnes und der zu großen Nase gar nicht mehr. Wahrscheinlich sah auch Dürers Gönner, der Kurfürst Friedrich der Weise, im Leben nicht so bedeutend aus, wie er uns auf Dürers so merkwürdig oberitalienisch anmutendem Gemälde erscheint. Der dämonische Blick aus den weit aufgerissenen Augen ist die Apokalypsenstimmung, in der Dürer sich damals befand, und der Kurfürst konnte wohl so aussehen, brauchte es aber nicht. Diese Steigerung vermittels des seelischen Hineindeutens in die seltensten Möglichkeiten, dies ist Dürersche Repräsentation. Das Menschliche bleibt das Entscheidende.

Angesichts solcher Leistung aus der Jugendzeit wünscht man sich, aus der einen Porträtsitzung, die Kaiser Max seinem Künstler hoch oben auf dem Schloß in Augsburg gewährte, möchten mehrere geworden sein und hätten zu einem Repräsentationsporträt großen Stiles geführt. Die Originalzeichnung verspricht das Höchste, aber das ausgeführte Gemälde (wenn anders es überhaupt eigenhändig ist) läßt den Mangel der ruhigen langsamen Vertiefung erkennen. Dürers Augenphantasie konnte sich hier nicht so eingraben in den ganzen Formenreichtum dieses interessanten Kopfes und in das, was dahinter lag, so wie er es einige Jahre vorher bei seinem Lehrer Wolgemut getan hatte; das Modell war fort, und der Künstler blieb angewiesen auf seine flüchtige Zeichnung und seine doch auch nicht allzu fest begründete Erinnerung. Das physiognomische Gedächtnis erwies sich als nicht stark genug, wenn die seelische Zwiesprache fehlte. Anders als

bei Holbein, der, wie zum Beispiel bei seinem Morette, aus einer einzigen Originalzeichnung alles machte.

Die schönsten Bildnisse entstanden, wenn Dürer von fremder Kunst angeregt war. Es sind vielleicht nicht gerade die charakteristischsten, nicht die, von denen sich der Begriff „Dürersches Bildnis" am bestimmtesten herleitet. Aber objektiv und malerisch die schönsten. Eine so feine sinnliche und geistige Atmosphäre wie in dem Frauenporträt aus Venedig hat er nie wieder gefunden, ebensowenig wie diese reiche Farbigkeit des Orley-Porträts oder die meisterliche Tonkunst des sogenannten Imhof, die er beide in den Niederlanden schuf. Aber wenn wir in der venezianischen Dame etwas Undürerisches zu bemerken meinen, ein für ihn sehr weitgehendes Zurücktreten der Persönlichkeit hinter dem Objekt, so müssen wir dabei gleich einwenden, daß dies nicht nur der Einfluß der fremden Kunst allein zu sein braucht: wir kennen so wenig Frauenbildnisse von ihm, und vielleicht war er gegenüber Frauen immer so. Denn wenn später aus der niederländischen Zeit das Bostoner Männerbildnis auch etwas sehr gelassen erscheint, so haben der Orley und der Imhof ihrerseits wieder sehr viel mehr Dürerschen Charakter; besonders dieser Imhof, für den man mit größerem Recht wohl den Namen des Rentmeisters Lorenz Sterck von Brabant vorgeschlagen hat. Mit seinem bohrenden und etwas mürrischen Blick erinnert er einerseits sehr an den Oswald Krell und bereitet anderseits auf die beiden berühmtesten Dürer-Charaktere vor, den Holzschuher und den Muffel. Angesichts dieser beiden Menschen sind die zwei Naturen in Dürers Brust zu

ihrem vollkommenen Recht gekommen. Neben dem leidenschaftlichen, tiefbohrenden und höchst sanguinischen Feuerkopf des Holzschuher der bedächtige, skeptische und kühle Muffel mit den schmalen Lippen. Zwei Temperamente gegeneinander ausgespielt, jedes mit der ihm eigenen geistigen Atmosphäre umgeben. Es gehört mehr als ein bloß physiognomisches Verständnis dazu, sondern seelischer Instinkt, wie er diese beiden Typen charakterisiert hat und ihrem geistigen Generalnenner halb unbewußt alles untergeordnet hat, dieses Knappe, Straffe und Geschlossene in Umriß und Binnenlinie bei dem Kühlen, und dieses Bewegte und Lodernde, dieses Rollen der Locken und dieses Blitzen der Strähnen bei dem Glühenden, das dieselbe Sprache spricht wie das Rollen seiner Augen.

In den Niederlanden hat Dürer bekanntlich sehr viele Bildnisse gezeichnet, manchmal als berufsmäßiger Konterfetter, meist aber doch wohl aus persönlichem Interesse, weil ihm das Aussehen der Leute, mit denen er da verkehrte, Freude machte, und in dieser Zeit entwickelte er den Sinn für das Bedeutende wieder aufs neue. Er sah jetzt, daß mit einem so fatalen Kopf, wie ihn der Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Mainz, hatte, etwas wirklich Repräsentatives nur mit der reinen Profilstellung zu machen war. Denn so konnte er das üble Fett, das sein früheres kleineres Bildnis so unangenehm auffallen läßt, wegschnüren und durch die Schwünge der Mütze den Schädel wuchtiger erscheinen lassen, als er war. Auch das ist Psychologie; das Störende bei diesem Modell war ja nicht nur äußerlicher Art. Und auf die gleiche Weise gelang es ihm,

dem Schulmeisterkopf seines Freundes Melanchthon das Enge und Kleinbürgerliche zu nehmen (man sehe einmal Cranachs Melanchthon daneben!) und nur das Große und Geniale zur Wirkung zu bringen, dieses Glühende und Milde, dieses Dämonische und Strenge. Selbst sein Intimus Pirckheimer, der im Leben etwas komisch ausgesehen haben muß, wenn man Dürers beiden Zeichnungen von 1503 Glauben schenken darf, hat nun in dem Stich von 1524 etwas Bedeutendes bekommen. Dürer war ernst geworden, die leise Komik interessierte ihn nicht mehr so sehr, sondern auch aus dieser aus Kleinem und Großem gemischten so seltsamen Natur, die er innerlich genau kannte, stellt er nun das Wesentliche und Positive hin. Ein schlechterer Psychologe hätte aus diesem Kopf etwas Frappanteres gemacht. Kleine Psychologen kritisieren und blenden, große gehorchen.

Nur einmal hat Dürers Seelenkenntnis versagt: bei Erasmus von Rotterdam. Da war er an den Falschen gekommen, denn der war gar nicht glühend, und nachdem sich Dürer zweimal vergebens bemüht hatte, diese eissprühende Physiognomie nach dem Leben zu zeichnen, und nur das Knifflige herausgebracht hatte, stach er ihn im Jahre 1526, also aus ziemlich ferner Erinnerung, noch in Kupfer. Diesem Kopf war mit dem bohrenden Sicheinwühlen, mit dem Umpflügen der Flächen nicht beizukommen. Er war und blieb ihm stumm, da er den Mann eben von Anfang an gründlich verkannt hatte. Wenn man von Erasmus von Rotterdam erst einmal erwartete, er würde Luther ersetzen können und hervortreten als Streiter Christi, dann war jeder Zugang zur Seele dieses Menschen verschlossen. Der kalte Huma-

nist, den nichts innerlich wahrhaft aufregte, und der grübelnde Künstler, den das, worüber der andre nur schrieb, Gewissensqualen bereitete, – es ging nicht zusammen. Jeder Künstler macht gern, was ihm gleich ist – nun, Erasmus war Dürer gar nicht gleich, und so mußte aus seelischen Gründen, ganz folgerichtig dieses Bildnis scheitern. Hier konnte Holbeins Objektivität helfen, für Dürers subjektive Psychologie bedeutet dies einen Versuch am untauglichen Objekt, und so ist gerade dieses Scheitern keine Schande.

Idyllisches und Elegien

Das Marienleben und die Madonnen

Man hat früher viel darüber gestritten, ob es nicht möglich sei, Dürer zu einem Parteigänger des Protestantismus zu machen. Seine große Sympathie für Luther und die neue Lehre, die Erschütterung, in die ihn die fälschliche Nachricht von Luthers Tode versetzte, seine Freundschaft mit Melanchthon, sein Verkehr mit den Portugiesen in den Niederlanden und die Unterschriften zu den Vier Aposteln sind in diesem Sinne mehrfach ausgedeutet worden. Und wir sehen in der Betrachtung seiner Lebensgeschichte, daß er tatsächlich die neue Lehre und den neuen Glauben zu einer tief innerlichen und persönlichen Angelegenheit gemacht hatte, um die er sich in schweren Gewissenskämpfen mühte. Aber er ist doch als Katholik gestorben, und wir haben gerade bei ihm, dieser so ernsten Natur, keinen Anlaß, anzunehmen, es sei nur ein Versäumnis, wenn er den letzten Schritt, den Wechsel des Bekenntnisses, nicht tat. Er wollte ihn nicht tun. Für ihn waren die Dinge noch nicht so gereift, als daß es sich hier um ein Entweder-Oder handelte. Wenn er in allen ethischen und menschlichen Fragen mit Luther einig war und die Reformierung der Kirche an Haupt und Gliedern als nötig empfand, so glaubte er für seine Person doch, dem alten Glauben trotz allem treu bleiben zu können, und wollte die positiven Kräfte der alten Kirche jedenfalls nicht aufgeben. Der Gegensatz zwischen Protestanten und Katholiken war zu Dürers Lebzeiten überhaupt noch nicht so scharf und ausschließend, wie es

uns heute scheint. Er wurde es erst im Laufe der nächsten Jahrzehnte, und in den Übergangszeiten, in die Dürers letzte Lebensjahre fallen, brauchte ein innerlich zum neuen Glauben Hinneigender durchaus nicht mit der alten Kirche in Bausch und Bogen zu brechen.

Wer Dürer für den Protestantismus in Anspruch nehmen will, kann sich, abgesehen von allen biographischen und historischen Beweisen, auch darauf berufen, daß die Aufrichtung der neuen protestantischen Christusidee sein Werk ist: er hat als erster den wahren, menschlichen und undogmatischen Kern der Passion erfaßt. Aber man darf dabei nicht übersehen, daß auch strenggläubige Katholiken zu seinen Madonnen beteten und beten, und daß die Madonnengestalten, die er geschaffen hat, dem religiösen Bedürfnis der Katholiken nicht weniger sagen, als sein Christus den Protestanten sagt. Wenn seine Auffassung der Madonna uns vielleicht etwas weniger kirchlich erscheint als die Madonnen der Italiener, etwa Raffaels und Fra Bartolommeos, so ist dies nicht Sache seines Protestantismus, sondern Sache seines Germanentums, seiner nordischen, seiner deutschen Empfindungsweise. Der Norden sieht in der Madonna nicht so sehr die Himmelskönigin, die über die Welt herrscht, als vielmehr „Unsere liebe Frau", die rührt und tröstet. Dies war sie ja auch zeitweise für die Italiener gewesen, im Quattrocento; die Königin war sie erst in der Hochblüte des großen Stiles geworden, während der Hochrenaissance, in jener Erdenferne der Kunst, die den Deutschen stets etwas fremd geblieben ist.

In Venedig hatte Dürer die Madonnen Giovanni Bellinis gesehen und sehr bewundert, und wir wissen, daß er in seiner eigenen Kunst von Bellini starke Anregungen empfing. Aber die Auffassung der Madonna hat er doch nicht von ihm entlehnt. Der unnahbare Hochmut, mit der Bellinis Himmelskönigginnen über den Menschen thronten, der mystische, nach innen gewandte Tiefblick, mit denen sein Christusknabe an der Welt vorübersieht, hat Dürer doch den Italienern gelassen, und als er in den Jahren 1503–1505 die Hauptblätter seines Marienlebens entwarf, war er ein echter deutscher Quattrocentist.

Das Marienleben ist immer und immer wieder als Dürers innigstes und gefühlstiefstes Werk gepriesen worden. Mit Unrecht. Wohl hat es sehr gemütvolle und rührende Züge, aber der Ton, in dem Dürer seine Geschichten erzählt, ist doch oft recht äußerlich und niedrig gegriffen, und von einer so tiefgrabenden Versenkung in den seelischen Kern der Geschichte, wie sie in der Apokalypse und auch in den frühen Blättern der Großen Passion schon vorhanden ist, spürt man sehr wenig. Dürer war diesmal ungebundener seinem Text gegenüber, er hielt sich frei an die apokryphen Legenden des Marienlebens, und nun freut es ihn, Geschichten zu erzählen mit viel Volk, Bilder, auf denen man viel sieht und in denen der bunte, reizende Alltag zu seinem Rechte kommt. Er gibt eine Folge von Idyllen, die der Fabulierlust seiner Tage entgegenkommen, natürlich oft mit psychologischem Feingefühl und voll von überraschenden Wendungen, durchgehends aber ohne den tiefen Ernst, mit der er der Passion gegenübergetreten war. Und im allgemei-

nen von einer bürgerlichen und kleinbürgerlichen Behaglichkeit. Darunter leidet die Hauptsache bisweilen ein wenig Schaden. Wenn in der doch so feierlichen und ergreifenden Szene von der Begegnung Joachims mit Anna unter der goldenen Pforte ein dicker Bürger verlegen und etwas zweifelnd an seiner Mütze rückt und ein Bettler hurtig herzueilt, ob nicht bei diesem Paar in diesem Augenblicke eine Gabe zu holen sei; wenn in der Geburtsszene die Mutter ganz in den Hintergrund gerückt wird und vorn sich die zechenden und schmausenden Nachbarinnen breit machen; wenn beim Tempelgang die kleine Maria als Hauptperson fast hinter einer Säule verschwindet, während im Vordergrunde das Leben und Treiben der Wechsler und Händler eingehend und umständlich geschildert wird, und so weiter (und es gibt noch viele solcher Züge), so ist das gewiß sehr echt, sehr aus dem Leben. Das hat gewiß die Zeitgenossen sehr interessiert, diese Darstellungen waren sehr populär, und Dürer wußte, weshalb er auch später noch, wenn er etwas verschenken wollte, mit Vorliebe das Marienleben wählte. Aber von einer großen Innigkeit kann man angesichts dieses Überwucherns genrehafter Züge nicht gut reden, und die Zahl der gleichgültigen Blätter in dieser Folge ist verhältnismäßig groß. Vom inneren Leben der Maria erfahren wir nur sehr wenig, und eigentlich nur einmal hat Dürer ergreifende Töne gefunden: in der Szene, wo Christus Abschied nimmt von seiner Mutter. Hier ist die Idylle plötzlich überwunden, das große elegische Gefühl bricht sich Bahn, und es ist, als fiele ein tragischer Schatten von der Gestalt Christi hinüber auf seine Mutter, die, wenn auch im

Schmerz zusammengebrochen, doch noch als Hauptfigur des Ganzen wirkt. Sobald in Dürers Seele der Gedanke an die Passion Christi anklingt, wird er ernst und großartig.

Man täte unrecht, wollte man das Marienleben wegen der biederen Behaglichkeit, in dem die Geschichten vorgetragen sind, gering achten. Wenn man sich klargemacht hat, daß Dürer hier andere Dinge geben will als in der Geschichte Christi, und wenn man, vielleicht mit Recht, vielleicht mit Unrecht, seine Rückschlüsse gemacht hat auf Dürers Verhältnis zum Marienglauben, kann man sich der Feinheit dieser Idyllen rückhaltlos hingeben. Dann wird man die vielen poetischen Züge in der Auffassung ganz würdigen, die feine Stimmung in der Szene vom Besuch der beiden Frauen mit der herrlichen Landschaft, die reizende Naivität beim Verlöbnis der Maria, den geheimnisvollen Wald auf der Flucht nach Ägypten und das zauberische Spiel der Engel auf dem Blatt von der Ruhe auf der Flucht, wo die großen Engel gerührt das Kind anbeten und die kleinen mit dem Werkzeug des Zimmermanns Joseph ihren Unfug treiben. Dann wird man auch langsam gewahr, daß Dürer nicht nur einfach Geschichten aus dem Leben abzeichnet. Sondern, so vertraut und vertraulich er auch tut, so wirklichkeitsgetreu er auch eine Nürnberger Modedame in das Verlobungsbild einführt, so schlagend er auch einen dicken Spießer unter der goldenen Pforte festhält — ganz unmerklich schiebt er doch auch solche Szenen in das Reich des Phantastischen hinüber. Wirkliches und Unwirkliches ist seltsam miteinander vermischt. Im deutschen Wald blüht plötzlich eine Dattelpalme,

unter der Nürnberger Bubenschar, die auf der Ruhe auf der Flucht ihr Wesen treibt, erscheint auf einmal ein gepanzerter Putto wie aus einem Bilde von Mantegna, vor gotischer Architektur spannt sich ein köstlich skulptierter Renaissancebogen als goldene Pforte mit Phantasieornamenten, das Innere der Markuskirche wird für einen Augenblick bei der Verlobung sichtbar, das Nürnberger Bürgervolk, das Marias erstem Tempelgang beiwohnt, ergeht sich, ohne es zu merken, in der Halle eines italienischen Tempels unter dem Schutze eines antikischen Kriegers, und immer wechselt das Zeitkostüm mit zeitlosen Trachten ab. Dürer wollte seinen Leuten etwas zeigen, möglichst viel, möglichst Abwechslungreiches; er wollte die Schaulust und die Neugier befriedigen. Gewiß. Aber zugleich sollten sie entrückt werden in eine Welt, die es nicht gibt, in die Welt des märchenhaft Idyllischen, das sie wieder über den Alltag erhob. Die religiöse Stimmung mochte ein wenig zurücktreten, die demütige Verehrung der Madonna ein wenig leiden. Dafür gab er die märchenhafte Legendenstimmung, in der man Unserer lieben Frau, der gütigen, heiteren, mütterlichen Frau, begegnen kann, wie in einem schönen holden Traum. Auch das später hinzugezeichnete Titelbild, die Immakulata auf der Mondsichel, ein echtes Devotionsbild, hält noch diese Stimmung fest: den Traum von Mutterglück und schönen Sternen.

Das Menschliche und Mütterliche im Wesen der Gottesmutter hat Dürer mehr bewegt als das Göttliche. Wo er sie in seinen Kupferstichen in den Himmel versetzt, auf die Mondsichel, da sagt er uns nicht viel von ihrer Seele. Erst in dem irdischen

Zusammensein mit ihrem Kinde enthüllt sie ihm ihr wahres Wesen, und schon in jungen Jahren, 1497, als er die „Madonna mit der Heuschrecke" sticht, gibt er sie als die junge Mutter, die glücklich mit ihrem Knaben scherzt und tändelt. Aber die heitere und idyllische Stimmung, in die ihn, den Kinderlosen, der Anblick dieses Glückes versetzt, hält nicht lange an und dauert kaum über die Zeit des Marienlebens hinaus. Seine Madonnen werden schwermütig, sie wissen um das Schicksal ihres Kindes, und eine elegische Melodie verdrängt das fröhliche Geplauder und das harmlose Scherzen. In der so merkwürdig italienisch gemahnenden „Madonna mit der Meerkatze" herrscht eine schwermütige Abendempfindung, das Spielen des Kindes mit dem bunten Vogel läßt sie ruhig, gedankenlos geschehen und hängt ihrem ernsten Sinnen nach, Wolken ballen sich drohend zusammen, und die Weiden fern am Weiherhäuschen neigen sich zitternd unter dem Dahinstreichen des kühlen Nachtwindes. Als er, in den Jahren seiner Meisterschaft auf dem Gebiete der Graphik, bald nach 1510, das Thema von neuem angreift, in der „Madonna mit der Birne", müht er sich, die heitere Stimmung von ehemals wiederzufinden, Maria lockt ihr Kindchen mit einer schönen Frucht. Aber das Spiel ist ein trauriges, stilles Spiel, der Ausdruck ihres schönen geneigten Gesichtes ist abwesend und ernst, eine Frau, die sich abgefunden hat, und auch der Christusknabe will nichts wissen von kindlichem Spiel, er achtet seiner Mutter nicht, segnend erhebt er die Hand, er schaut mit verlorenem Blick ins Weite und sieht nicht die Schönheit der Erde mit der mächtigen Stadt, den im Abendlicht auf-

flammenden Bergen und den im durchsichtigen Blau dahinschwimmenden Wolken. Und ein paar Jahre später, 1513: die Madonna am Baume verhält ihre Tränen, die Augen sind geschlossen, und die Lippen krümmen sich schmerzlich, und wo sie von zwei Engeln gekrönt wird, beugt sie sich unter dieser Gnade wie unter einer Last und gibt sich einer melancholischen Klage hin, so daß das Kind hilflos und erschrocken zu ihr aufblickt. Später beruhigen sich Kummer und Schmerz ein wenig. Die Madonna von 1519, die ihrem Kinde die Brust gibt, strahlt in jungem Mutterglück, und im nächsten Jahre zeigt Dürer außer der wieder so schwermütigen Maria mit dem Wickelkinde gar eine königliche Madonna, von einem Engel gekrönt. Aufrecht und stolz sitzt sie, ein ganz junges Mädchen, da, in strenger Vorderansicht des Kopfes ruhig geradeausblickend, unbewegt, auch innerlich, und der Verehrung der Menge gewärtig. Dies ist die letzte seiner gestochenen Madonnen, nach dieser Zeit hat er nichts Neues mehr über diesen Gegenstand gesagt. Wenn er nach der niederländischen Reise, während der er auf religiösem Gebiete innerlich so tiefgehende Erfahrungen gemacht hatte, sich wieder mit religiösen Stoffen befaßt, steht zunächst eine Neubearbeitung des Passionsgedankens im Vordergrund seines Interesses. Daneben aber beschäftigt ihn dann doch das Madonnenbild. Das große Monumentalgemälde, das er in seinen letzten Jahren malen wollte und an dessen Ausführung ihn sein früher Tod hinderte, sollte eine Verehrung der Madonna darstellen, im großen italienischen Sinn, und sein gemaltes Marienbild von 1526 in Florenz steht innerlich diesem letzten Madon-

nenstich in der feierlich kirchlichen Auffassung der jungen Gottesmutter so nahe, daß wir annehmen dürfen, Maria als Himmelskönigin habe in seinen letzten Jahren, trotz seines Hinneigens zum Luthertum, doch Gewalt über ihn bekommen, und das Symbolische dieser Gestalt sei ihm in einem neuen Sinne aufgegangen. Doch wie dem auch sei, die schönsten Madonnen, die wir von Dürer haben, sind mit irdischen Augen angeschaut, ganz naiv, fast alltäglich. Aber innerhalb dieser quattrocentistischen Gefühlsweise hat Dürer auch hier etwas Neues geschaffen. Das Idyllische, das im Marienleben den breitesten Raum einnimmt, macht dem Elegischen Platz, und Dürer hat den Typus der traurigen Madonna geschaffen. Das Schicksal des Christuskindes und seiner zukünftigen Passion war für ihn das Entscheidende in seiner Marienauffassung, auch hier hat er mit dem Tiefblick des Dramatikers und dem Feingefühl des Psychologen das wahre Wesen dieser Gestalt erschaut und versinnbildlicht. Wohl hat auch er, wie die Italiener, diese Gestalt gelegentlich mit allem Liebreiz des Weiblichen ausgestattet und sie zum Träger eines sinnlichen Schönheitsideals gemacht. Aber nur selten. Wesentlich blieb ihm immer das Walten des Seelischen und die Schönheit der Seele, die auch in unvollkommenem Körper wohnen kann, in Gottesmüttern mit dicken Köpfen und groben verarbeiteten Händen. Die Poesie und die feine stille Musik der Elegie ergreift auch die einfachsten Geschöpfe, bei denen man nicht nach Schön und Häßlich fragt.

Phantasie und Träume

Es ist das Zeichen phantasiebegabter Menschen, daß sie immer etwas erleben, auch bei Anlässen, die uns andern, uns Nicht-Sonntagskindern, gar nichts Außerordentliches bedeuten würden. Ein phantastischer Mensch geht im Leben herum und sieht irgend etwas ganz Alltägliches, eine Szene vom Markt zum Beispiel, und nun beobachtet er das Wesen der Leute, die da vor ihm stehen, und prägt sich das ein, weil es ihn interessiert, und nachher weiß er eine lange Geschichte davon zu erzählen, halb ernst, halb heiter, und der Zuhörer sieht die kleine Begebenheit genau so lebendig vor sich, wie der Erzähler sie sah. Überlegt man sich nachher, was er denn eigentlich gesagt hat, so findet man es nicht wieder, die Einzelheiten fügen sich nicht zum Ganzen, man kann sich nichts dabei denken. Er aber hat sich etwas dabei gedacht. Die scharfe Beobachtungsgabe, so wichtig sie auch ist, tut es nicht allein, erst dieses Sich-etwas-dabei-Denken macht das Nichts zu Etwas, erst seine Phantasie. Solch ein Mensch war Dürer. Ihm fiel immer etwas ein. Wenn man seine gestochenen Genrebildchen ansieht, diese Marktbauern, so charakteristisch und schlagend erfaßt, diese Türken, aus ethnographischem Interesse niedergeschrieben, diesen Koch und seine Frau, hinter denen eine kleine Anekdote steht von der Atzel, die von dem Aal schwatzt, dieses plump tanzende Paar, dann hat man es wohl zunächst nur mit dem scharfen, vielleicht auch mit dem humorvollen Beobachter zu tun. Aber schlägt man dann das Gebetbuch Maximilians auf, das er mit Randzeichnungen ge-

schmückt hat, dann sieht man, was seine Phantasie aus diesen Dingen machen konnte. Sie sind plötzlich nicht mehr nur wirklich, sondern phantastisch, immer ist ihm etwas Neues eingefallen, und immer bedeuten sie etwas andres. Wirkliches und Unwirkliches gehen kraus durcheinander, überall sind feine Pointen, manchmal satirischer Art, versteckt. Neben dem lebhaft schwingenden Paar tanzt ein Bauer, der ein Weinglas auf dem Kopfe balanciert, der heilige Georg hat den Drachen besiegt, aber wenn er selber einst tot sein wird, frißt ein Drache seine Gebeine auf, vor einer betenden Heiligen schlägt ein Engel die Laute und stützt das Bein auf eine riesenhafte Schnecke, und wo im Text steht „Führe uns nicht in Versuchung", da flötet ein Fuchs dem Hühnervolk auf einer Klarinette etwas vor. Seine Beobachtungen aus der Tierwelt nehmen geheimnisvolle Beziehungen an, in die Kränze aus Rosen und Maiglöckchen windet er abenteuerliche selbsterfundene Blumen hinein, und sogar die toten Dinge belebt seine Einbildungskraft: an einem Kandelaber explodiert plötzlich das Fußgestell mit Krach und Dampf, und ein paar Engelknaben bemühen sich, das schwankende Ding im Lot zu halten und aus der Luft wieder herunterzubekommen. Seine gute Laune ist überreich an Erfindungen und Glossen, und im ornamentalen Federspiel schlingt er Alltägliches und Niegesehenes durcheinander. Wo ein Schreibmeister den Schlußschwung macht und einige Linien durcheinanderwirbelt, wird bei ihm noch schnell ein komischer Löwe daraus. Und alle diese Dinge sind nicht sauersüß und bilderrätselhaft mühsam zusammengeklaubt, sondern frei strömt ihm alles

nur so zu. Er braucht nur ein Ding anzusehen, und sofort wird ein andres daraus und vertauscht seine ursprüngliche Gestalt. Doch dieses Zaubernkönnen war nicht seine einzige Phantasie. Er hatte noch eine andre, tieferliegende.

Dürer selbst hat einmal geäußert: „Ach wie oft sehe ich große Kunst und gute Dinge im Schlafe, dergleichen mir wachend nicht vorkommen." Und sein Freund Pirckheimer berichtet in einem Widmungsbriefe an den Freund Ulrich Varnbühler etwas Ähnliches, das in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung gewinnt. Der Widmungsbrief steht in der von Pirckheimer veranstalteten Ausgabe von Lukians Dialog „Das Schiff oder die Wünsche", und Pirckheimer meint, so wie Lukians Held Adimantes einmal im Piräus ein reich beladenes Schiff betrachtet und wie sich beim Anblick dieser alltäglichen Begebenheit sein Geist in Träumen künftigen Glückes ergehe, so sei auch Dürer. Denn als einstens Dürer und einige Genossen bei Pirckheimer waren und plötzlich eine Abteilung Söldner mit Waffenlärm und Kriegsmusik vorbeizog, da sei der Künstler träumerisch und wie in eine andre Welt entrückt gewesen und habe ihnen dann gesagt, daß er im Geiste so schöne Dinge erschaut hätte, die ihn zum glücklichsten Menschen machen würden, wenn sie sich verwirklichen ließen.

Das war für die Zeitgenossen an Dürers Kunst vielleicht das Allerwunderbarste, daß er es vermochte, den Gestalten seiner Traumgesichte und den Erlebnissen seiner Tagträume Wirklichkeit zu verleihen. Wenn für ihn selbst bei diesen Dingen auch immer ein Rest von unerfüllter Sehnsucht überblieb, wenn die

Erscheinungen seiner Seele für ihn vielleicht auch noch tausendmal schöner und seltsamer waren, als er sie mit seiner Griffelkunst festhalten konnte, – was er in seinen Phantasien im Bilde niederlegte, war dennoch so gedankenreich und so gedankentief, daß er wegen dieser Dinge vor der Mitwelt als ein Dichter dastand. Im Schlaf sieht er eine Erscheinung von Wassermassen, die vom Himmel stürzen; und man beginnt zu ahnen, aus welcher Quelle die ungeheure Naturphantasie strömt, die in der Apokalypse so seltsame elementare Phänomene bemeistert hatte. Er träumt von irgendwelchen Gestalten, mächtigen Körpern, in wilder Bewegung durcheinandergewürfelt, blitzschnell auftauchend und wieder verlöschend – und das phantastische Blatt des „Verzweifelnden" entsteht, quälend in seinem Mischcharakter von Abstraktem und Wirklichem, ein Strudel von heißen und kalten Strömen. Er liest in einem antiken Schriftsteller mythologische Märchen, deren Worte er vielleicht nur halb versteht, aber der musikalische Klang der Verse und Sätze zwingt ihn, die Augen zu schließen und sich dies vorzustellen, wie das gewesen sein möge in Wirklichkeit, da an der adriatischen Küste; eigene Traumerinnerungen von Seeschlangenlegenden und Schiffermärchen schleichen sich in die Vorstellung hinein, und es entsteht das „Meerwunder", mag es sich nun ursprünglich um eine fränkische Sage gehandelt haben oder um eine antike Fabel.

Wir wundern uns darüber, daß es damals in Deutschland ein Publikum gab, dem man diese Phantasien bieten konnte, ohne daß für ein genaues Verständnis des Gegenständlichen gesorgt

war. Denn ebensowenig wie wir heute die allegorischen und mythologischen Szenen immer vollkommen ausdeuten können, weil sie keine einfachen Illustrationen zu bestimmten Dichterstellen sind und weil der inhaltliche Kern oft vielfach überwuchert ist von gedanklichen und traumhaften Zutaten, ebensowenig werden ja Dürers Zeitgenossen, auch die Nürnberger Humanisten, immer gewußt haben, was Dürer eigentlich meinte, und vielleicht haben sie sich schon ebenso die Köpfe zerbrochen wie wir. Wenn trotzdem diese Erfindungen, wie wir annehmen dürfen, beliebt waren, so liegt dies vielleicht einmal daran, daß Traumhaftes den Leuten damals an sich vertrauter war als uns wissenschaftlich aufgeklärten Menschen, dann aber auch daran, daß das Antike der Stoffe, das man doch immer irgendwie herauswitterte, der Neugier und dem Interesse auch in seiner Verdunkelung noch besonders entgegenkam. Denn hier war die Möglichkeit gegeben, das Nackte, den nackten menschlichen Körper, nach dem das Kunstgefühl der Zeit verlangte, zu sehen, und es ist ja auffällig, wie Dürers Träume sich fast immer um den menschlichen nackten Körper drehen, manchmal mit leiser erotischer Betonung. Er, der aus Italien eine neue Auffassung von der menschlichen Gestalt mit nach Hause gebracht hatte, wurde diese Vorstellung nicht wieder los, und sie bevölkerte seine Träume. Daß er am hellichten Tage dieser Vorstellung zunächst ganz nüchtern als Forscher der Proportion und als rechnender Mathematiker zu Leibe ging, schließt nicht aus, daß Phantastisches hier den Untergrund seiner Ideenwelt bildete. Die Mathematik ist ja, wie Springer gesagt hat,

eine Art Phantasie des Gehirns, und diese Doppelseitigkeit seines Interesses, das Traumhafte und das Wissenschaftliche, entspricht ja seiner ganzen geistigen Anlage. Wer viel weiß, sieht viel Rätsel. Vielleicht war ihm die Wissenschaft das einzige klarste Mittel, um seines Inneren, das voll war von Gestalten, Herr zu werden; vielleicht glaubte er, nur so dieses Drängen durch die erlösende Form bändigen zu können. Denn das ist das Seltsame an seinen Träumen: nie schweifen sie ins Uferlose und ins Wesenlose, sondern immer sind sie verankert im Boden der Anschauung und der Wirklichkeit. So schwärmend diese Studie von der „Entführung auf dem Einhorn" auch aussehen mag — nichts daran ist an sich unmöglich oder absurd.

Es ist natürlich, daß bei diesen Phantasien, die Dürer mit dem Griffel niederschrieb und für welche nur die Graphik das alleinige Ausdrucksmittel sein konnte, anfangs das formalkünstlerische Interesse durchaus im Vordergrunde stand. Er wollte seine neue Aktkunst zeigen und probieren, und innerhalb der damaligen nordischen Kunst war sonst kein Raum für solche Dinge. Der tote Christus und der gemarterte Sebastian waren fast die einzigen Aktparaden, die es gab, und diese Gegenstände waren durch die Tradition an bestimmte formale Auffassungen gebunden. So brauchte Dürer für seine neue Kunst auch gegenständlich Neuland, und so kristallisierten sich an die Gestalten, die er im Kopfe trug, fast wie von selber und manchmal äußerlich genug die neuen Stoffe an. Bei dem Kupferstich der „Eifersucht", auch „Herkules" genannt, kann man bei jeder

einzelnen Figur ihre Herkunft aus der italienischen Formenwelt, aus dem Reiche der Pollajuoli und Mantegna, nachweisen, und die Entstehung dieses Blattes wird sicher zunächst dem formalkünstlerischen Interesse verdankt. Aber wenn auch Dürer selbst vielleicht in diesem Falle einmal gar nicht genau wußte, was daraus geworden war; wenn ihm Gedanken an Nessus und Dejaneira oder an Jupiter und Antiope vorschweben und sich unter seinen Händen bis zur Unverständlichkeit gegenseitig durchdringen mochten, der traumhafte und phantastische Charakter des Ganzen spricht doch sehr stark, und die Szene selber, dieser mit seinem irdischen Liebchen von einer eifersüchtigen Frau überraschte und von einem merkurartigen Gesellen beschützte Halbgott, ist in allem Entscheidenden doch klar, auch ohne daß wir die Namen wissen – eine Allegorie der Eifersucht, sinnliche Götterliebe mit Leidenschaft und Kampf und einem Liebesgott, der erschrocken das Weite sucht. Mehr braucht man nicht, da das Ganze bildhaft gesehen und in eine schöne Traumwelt hineingestellt ist. Ob der Sünder Herkules oder Jupiter heißt oder ob er Vulkans Züge trägt, ob die Frau eine bestimmte Frau ist oder nur äußerlich übernommen aus einer Darstellung vom Tode des Orpheus, erscheint gleichgültig gegenüber dem Größeren: daß so die Eifersucht aussieht. Denn man braucht nicht – und dies ist das Entscheidende gegenüber mancher modernen Gedankenkunst – sich alle Einzelzüge Stück für Stück zusammenzulesen zu diesem Verständnis, sondern das Ganze ist mit einem Schlage da und gegenwärtig. Man kann sich vorstellen, daß einem Künstler, der sich leidenschaftlich in Studien

und Zeichnungen um das Problem des nackten Körpers mühte, sich seine inneren Bilder aus irgendeinem Anlasse, sei es im Traum, sei es bei der Lektüre, plötzlich zu solcher Greifbarkeit verdichteten, ohne daß er von Anfang an eine Erzählerabsicht dabei hatte.

Auch das von Dürer selbst so getaufte „Meerwunder" oder, wie man es im sechzehnten Jahrhundert auch nannte, der „Raub der Amymone", war für Dürer zunächst eine Aktfigur, ein neues Problem, der weibliche liegende Akt, eine konstruierte Gestalt. Sie hat ihn nicht befriedigt, mit Recht, und einige Jahre später hat er den Akt dann mit gereifterem Verständnis noch einmal gezeichnet. Aber dieses formale Interesse war innerhalb der Ökonomie des Schöpferischen gleichsam nur wie das Salzkorn, das in das Chaos einer Retorte geworfen wird und an das sich nun die unerwartetsten Elemente ankristallisieren: ein gehörnter Greis mit einem Fischleib und riesigem Schildkrötenschild, badende Mädchen und ein verzweifelter orientalischer Herrscher. Man weiß noch heute nicht genau, welche Geschichte Dürer dargestellt hat, immer wieder tauchen, wie für Tizians „Himmlische und irdische Liebe", neue Deutungen auf, alle mit einem gewissen Recht, aber doch alle auch so, daß irgendwelche Gewaltsamkeiten bleiben. Aber ob Dürer nun die Geschichte von der Danaostochter Amymone gemeint hat, die von Poseidon vor einem zudringlichen Satyrn gerettet und nach Nauplia entführt wird; ob er in alten Märchen vom Frankenkönige Chlojo und seiner Gemahlin und dem Meerungetüm gelesen hatte, oder ob ihm aus Ovid die Fabel von

Achelous und Perimela bekannt war, das alles besagt doch so wenig vor dem Bildhaften dieser Erscheinung: es ist ein Mädchenraub, eine Entführung eines Mädchens durch ein Meerungeheuer, poetisch weitergesponnen, ein Naturtraum und eine Vision, mit der Erinnerung an den Süden, an jene glühenden Mittagsstunden, wo der große Pan über dem Meere schläft. Da zieht dieser Meeresdämon mit seinem Raub so gelassen, so gleichmütig dahin – das Unglück des schreienden Königs da hinten jammert ihn nicht; langsam, fast wehmütig gleitet er vorüber durch die Wellen wie eine unerschütterliche Naturgewalt, so gewaltig, daß selbst dieses nackte Weib nicht einmal aufzuschreien vermag, sondern nur leise wehklagt. Ein König wird unglücklich; über einer Landschaft an der Küste Griechenlands fliegt ein Glanz hoch; in klarer Heiterkeit fährt ein schönes Schiff in die Ferne hinaus – für das wehmütige Lächeln dieses aus der Wassertiefe geborenen Wunderwesens ist dies alles gleichgültig, kleinlich, kaum wie das Gekräusel der sanftplätschernden Welle vom Winde bewegt wird. Das ist Inhalt und Vorstellung genug, man bedarf weiterer Klarheit nicht, das Menschliche und das Pathetische bleibt, und eindeutigere Gestalt kann kein Traum gewinnen. Mag eine Aktstudie den Anlaß gegeben haben, mag diese Aktstudie, für sich allein betrachtet, uns seltsam und in manchen Punkten verfehlt erscheinen, die Traumgewalt, das Bild, das schließlich daraus entstanden ist, wird in seiner Erscheinungskraft dadurch nicht erschüttert.

Der formale Anfangswert ist für die künstlerische Bedeutung

des endgültigen Bildes keineswegs immer ausschlaggebend. Denn sicher ist die stehende weibliche Aktfigur auf dem Stich des „Doktortraumes" (auch die „Versuchung" genannt) bei weitem besser geraten als die Amymone, das leichte und doch feste Dastehen der Figur mit den schönen Wendungen und der rhythmisch freien Bewegung mußte innerhalb der damaligen deutschen Kunst wie eine Offenbarung wirken. Aber an poetischem Reichtum und an Stärke der Bildkraft steht das Blatt doch unter dem „Meerwunder" und der „Eifersucht", weil es die Schlacken seiner formalen Herkunft nicht ganz überwunden hat. Zwar ist es menschlich nicht weniger verständlich als die andern Phantasien und birgt außerdem einen ironischen Gedanken von erotischer Färbung: der Stubenhocker, der in Kissen und Pelzmäntel eingepackt am warmen Ofen schmort wie der Bratapfel und dem ein Teufel lüsterne Gedanken einbläst, wird von der lockenden Venus verhöhnt. Der taugt, trotz seiner erotischen Träume, zur Liebe nicht, und Amor stelzt auf Krücken der enteilenden Kugel, dem Glück nach. Das ist alles ganz klar. Aber Dürers Phantasie erscheint hier doch eng, es fehlt ihr das Gleitende, das sie sonst besitzt, und wenn man den ausgedrückten Gedanken einmal erfaßt hat, ist die Geschichte auch schon aus. Wahrscheinlich war er hier nicht von einer Dichterstelle angeregt, sondern nur satirisch gestimmt. Der Anfangsgedanke verlor sich nicht, sondern blieb akut, und so gab er sich zufrieden mit der allerdings herrlichen Sprache der formalen Gegensätze und schrieb ein etwas unsinnlich geratenes Sinngedicht zur Verherrlichung der sinnlichen Schön-

heit. Die fremde Tonart darin ganz zu überwinden, gelang ihm nicht, es klingt wie eine Übersetzung aus dem Italienischen. Der Zusammenhang mit dem Wirklichen, im „Meerwunder" gegeben durch das Landschaftsgefühl und die Naturvision, fehlt hier. Ganz frei wird seine Phantasie erst, wenn sie mit beiden Füßen fest in der Wirklichkeit steht.

Für das „Große Glück" zeichnete er einen Frauenakt nach dem Leben und benutzte eine Landschaftsstudie von seiner Wanderung in Tirol, von Klausen an der Eisack. Das waren seine Realitäten, dieser erschreckend gewaltige Frauenleib mit den riesigen, mächtig durchgearbeiteten Formen, und diese feine, tief unten liegende Stadt mit Fluß und Tälern und Bergen. Aber das Ganze, wie es geworden ist, hat doch Traumgewalt und den Charakter einer Vision. Wie sie hoch oben in Wolken dahinschwebt über die winzige Erde, mit den ihr angeborenen ruhigen großen Flügeln, mit diesem völlig unmöglichen Dastehen auf der rollenden Kugel, mit dieser Befangenheit in dem Halten der Attribute, erscheint sie wirklich wie eine Gottheit, der gegenüber alles Irdische nur wie ein Spielzeug wirkt. Man kann sie „das Glück" nennen oder „das Schicksal", oder, wie Dürer sie nannte, „die Nemesis", die schicksalverteilende, rätselhaft lächelnde Göttin, die für den Übermütigen die Zügel, für die Sieger im Leben den Becher bereithält. Und man kann annehmen, daß Dürer die Verse Polizianos über die Nemesis gekannt habe. Aber darauf kommt es nicht an, sondern darauf, daß hier seine Phantasie eine Gestalt schuf, die auch für heutige Menschen noch den Schicksalsgedanken in anschaulicher Form

verkörpert, unausweichlich vorüberwandelnd wie ein Traum, der im Gedächtnis haust.

Vielleicht fällt es auf, daß Dürer diesen Akt in die scharfe Profilstellung gebracht hat. Bei seinem Verlangen nach möglichst voll entwickelten Ansichten und bei seinem Hunger nach plastischer Tiefenform kann dies, in formaler Hinsicht, wie ein Verzicht wirken, und die Gestalt der Venus auf dem „Doktortraum" verrät weit mehr von seinem wahren körperlichen Verlangen. Aber dieser Verzicht mag mit dem Charakter der Traumwahrheit zusammenhängen, den diese Vision ursprünglich hatte und den sie behalten mußte. Sie sollte vorüberwandeln wie ein Traumbild, und die Dinge, die wir im Schlafe sehen, sind ja gern wandelnde Fernbilder, die langsam vor dem geistigen Auge vorüberziehen. Und es ist denkbar, daß auch mit aus diesem Grunde der „Ritter, Tod und Teufel", zu einer Zeit (1513) entstanden, als Dürer die Tiefenperspektive längst beherrschte, doch wieder in dieser altertümlichen Seitenansicht erscheint, als Traumbild, in Bewegung für die Ewigkeit. Aber auch hier liegen die Dinge nicht so einfach, daß man mit der Angabe eines einzigen Grundes die Sache erschöpfen könnte. Auch hier geht Traumhaftes und Wissenschaftliches seltsam durcheinander, auch diese Schöpfung verdankt, wie die Amymone, einem Proportionsstudium wenigstens die äußerliche Anregung zu ihrer Existenz. Es ist das letzte Wort, das Dürer über die Proportion des Pferdes zu sagen hatte, und die Wurzeln dieser Erfindung reichen noch tiefer hinab, in das Gebiet einer einfachen Kostümstudie. Im Jahre 1498 hatte Dürer

einen Ritter zu Pferde gezeichnet, mit der Beischrift „das ist die Rüstung zu der Zeit in Deutschland gewest". Damals war ein ruhig stehendes Pferd dargestellt gewesen. Später aber war Dürer das Problem der Bewegung aufgegangen, langsam war ein schreitendes Pferd daraus geworden, und in Kopien nach Lionardo hatte Dürer sich mit dem Problem der Pferdebewegung auseinandergesetzt, und als er im Jahre 1507 von Venedig aus in Bologna den Mathematiker Luca Pacioli besuchte, mochte er dort Studien zu Lionardos Reiterdenkmal gesehen haben, wenn er nicht am Ende sogar selber in Mailand war und dort das große Modell des Denkmals studierte. Tatsächlich schreitet dann auf dem Stich von 1513 das Pferd genau so wie das Roß bei Lionardo, nicht in dem damals sonst allgemein üblichen Paßgang, sondern in der von Lionardo zuerst bezwungenen leichteren Gangart. Der Reiter aber sitzt noch genau in derselben Haltung wie auf jener Kostümstudie von 1498. Also die vollkommene Proportion des Pferdes als Hauptinteresse, und als Nebeninteresse ein Trachtenbild, das waren die äußerlichen Anregungen zu dieser berühmten poetischen Schöpfung seiner Phantasie. Man hat darauf hingewiesen, daß Dürer vielleicht mit diesem Blatt eine Art Illustration zu Erasmus von Rotterdams Büchlein über den christlichen Ritter habe liefern wollen, und man hat dagegen gesagt, daß diese Vorstellung des christlichen Ritters schon vor Erasmus verbreitet und auch schon in alten Holzschnittbildern behandelt worden war. Jedenfalls weiß man genau, was Dürer gemeint hat: den christlichen Ritter – christlich, denn er ist von

dem Hunde, dem Sinnbild des göttlichen Eifers und Ernstes, auf seiner Fahrt durchs Leben begleitet – wie er furchtlos und unerschüttert durch eine grausige Schlucht reitet, wie er sich vom Teufel und allem Höllengetier, ja vom grinsenden Tode selbst nicht anfechten läßt, und wie er auch auf die Herrlichkeiten der Welt nicht achtet, sondern seinen Weg geradeaus geht. Das ist der einfache menschliche Kern dieser Gedankenphantasie, und man täte dem Inhalt dieses Blattes unrecht, wollte man neugierig noch mehr wissen, etwa ob Dürer eine bestimmte Literaturstelle habe erläutern wollen; und man täte auch unrecht, wollte man auf die formalen Anregungen, die ihn bei seiner Vorstellung leiteten, allzuviel Gewicht legen und behaupten, alles andere als das Pferd sei nur mühselig zusammengesuchte Zutat und notgedrungenes Füllsel. Die Phantasie, die geistige Bilder schafft und ihnen sichtbare Gestalt verleiht, ist das wahrhaft Schöpferische.

Ob auch bei der Konzeption der „Melancholie" ursprünglich einmal formale Interessen mit am Werke waren? Einstweilen wissen wir nichts davon. Und ob wir jemals genau erfahren werden, was für wissenschaftliche oder mystische Gedankengänge und Grübeleien Dürer zu dieser Traumgestalt inspiriert haben? Das Blatt steht der Wissenschaft nahe, mathematische Dinge und Geräte liegen da herum, das magische Zahlenquadrat hängt an der Wand, und das Wort „Melencolia", das erscheint, bedeutete für die damaligen Menschen nicht dasselbe, wie für uns, die wir dabei immer an Schwermut denken, sondern ebensosehr die Geistesverfassung ernster, zum geistigen Schaffen veran-

lagter Naturen; man könnte es etwa mit dem gleichfalls doppeldeutigen „Tiefsinn", dem „tiefen Sinnen" übersetzen. Diese geflügelte Frau, die mit Zirkel und Buch nichts mehr anzufangen weiß, während das Knäblein da neben ihr geschäftig in ein Täfelchen schreibt; die von den Schlüsseln zur Macht und von dem Reichtum keinen Gebrauch macht und der die Kugel entglitten ist, sitzt in tiefem Grübeln da inmitten ihrer reglosen wissenschaftlichen Instrumente, der Hund schläft, am Himmel blitzt ein Komet auf, und das einzig Lebendige auf der Erde ist die Flamme in dem Tiegel und die wachen Augen der Frau. Dies kann nichts anderes bedeuten als die Tätigkeit des Geistes, der, dem Element des Feuers gleich, ewig wach ist und über die mechanischen Dinge herrscht, der wohl trübe und dumpf und tiefsinnig dabei werden kann, aber doch leuchtet, wie ein Licht in der Nacht. Es ist der Genius ohne Schlaf, mit Geduld gekrönt, der alle die Dinge des menschlichen Wissens ersonnen hat, der nie verlischt wie die ewige Flamme, der in die Nacht und in das eigene Innere starrt und über die tote Materie triumphiert: der menschliche Geist als Genius.

An die letzten Beziehungen und Gedankengänge kann man nicht rühren, sie sind und bleiben Traumwerk. Aber das Ganze ist klar: ein Sinnbild des menschlichen Geistes, zugleich das schönste Sinnbild der Dürerschen Phantasie.

Abbildungen

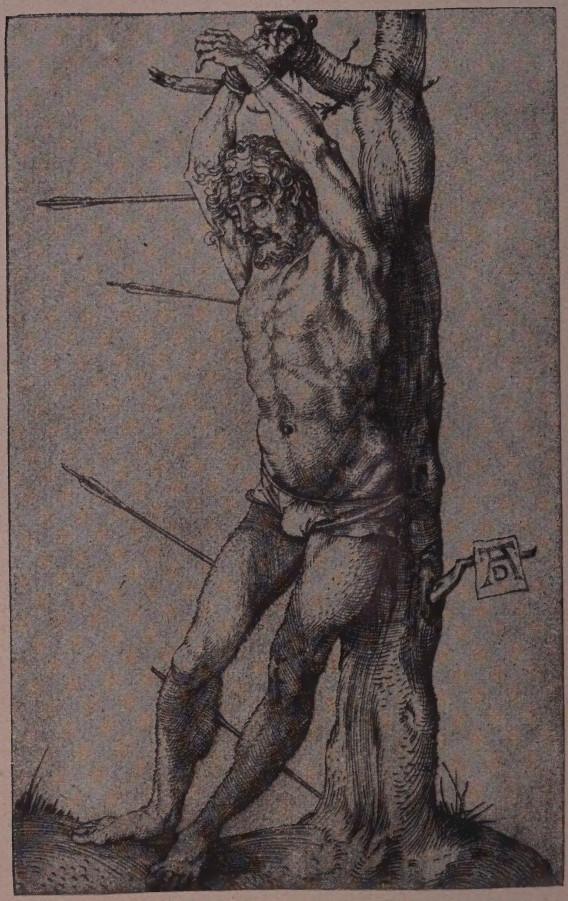
1. Simſon

2. Die Kreuztragung Chriſti

3. Die Grablegung Christi

4. „Herkules" oder „Die Kämpfenden"

5. Die Madonna mit der Meerkatze



6. Der heilige Sebaſtian

7. Der verlorene Sohn

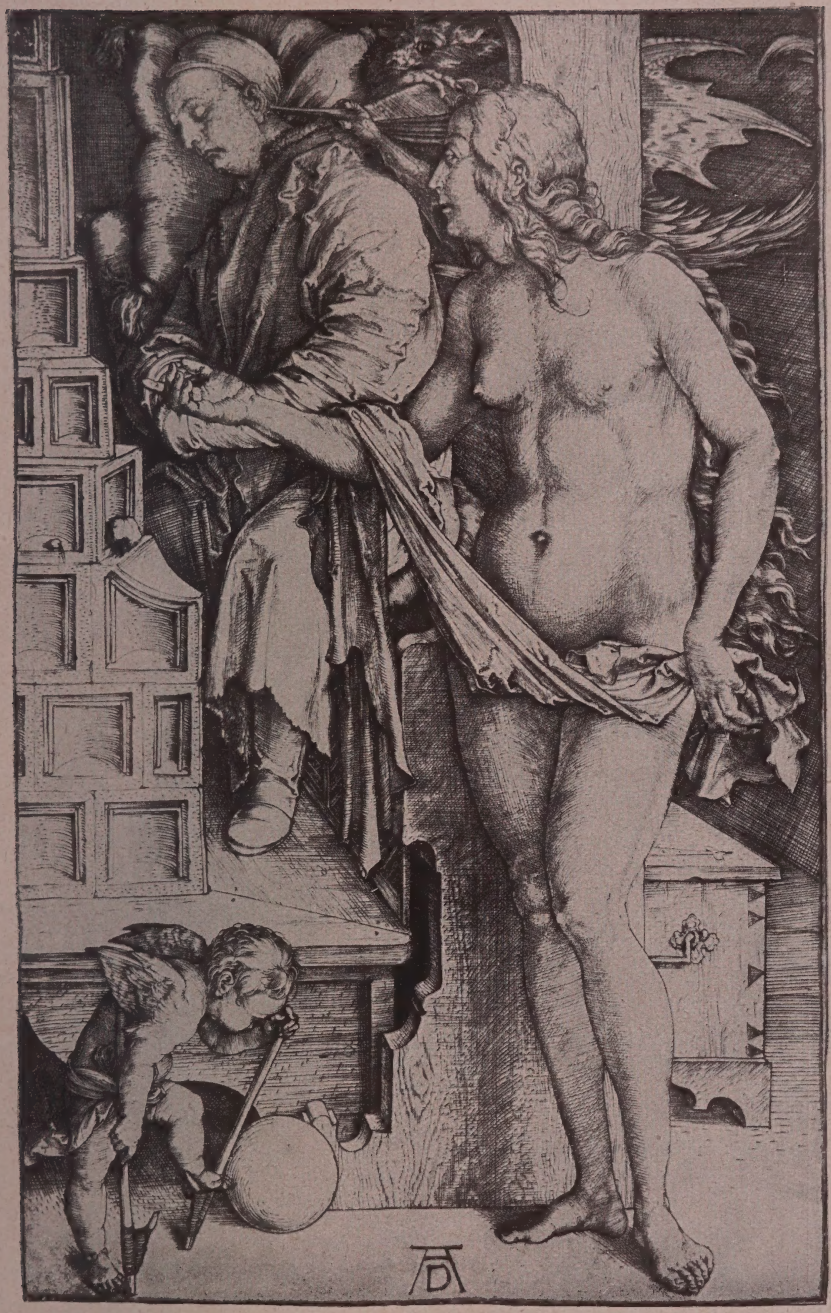
8. Der Evangelist Johannes erblickt die sieben Leuchter

9. Die apokalyptischen Reiter

10. Die Engel wehren den Winden

11. Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen

12. Das Meerwunder



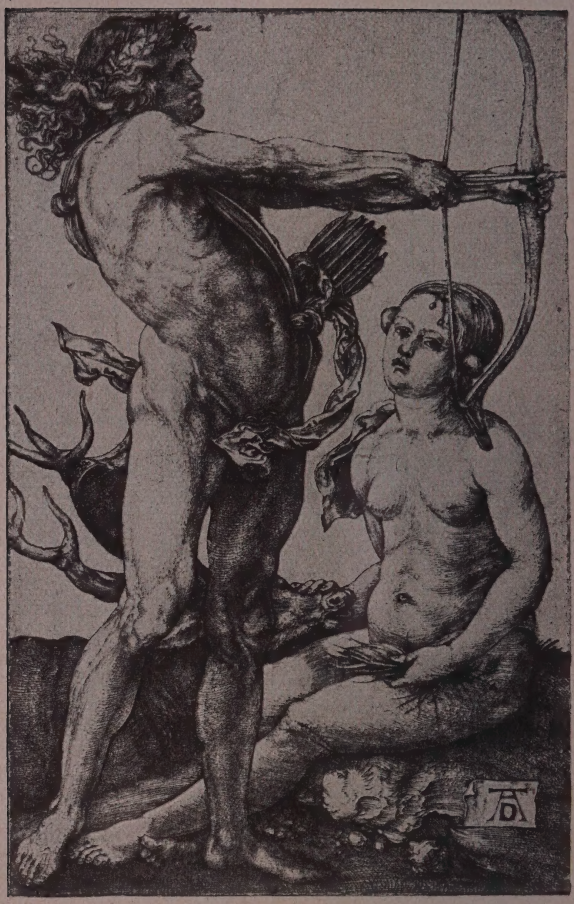
13. Der Doktortraum

14. Der Spaziergang

15. Der Koch und seine Frau

16. Der heilige Eustachius

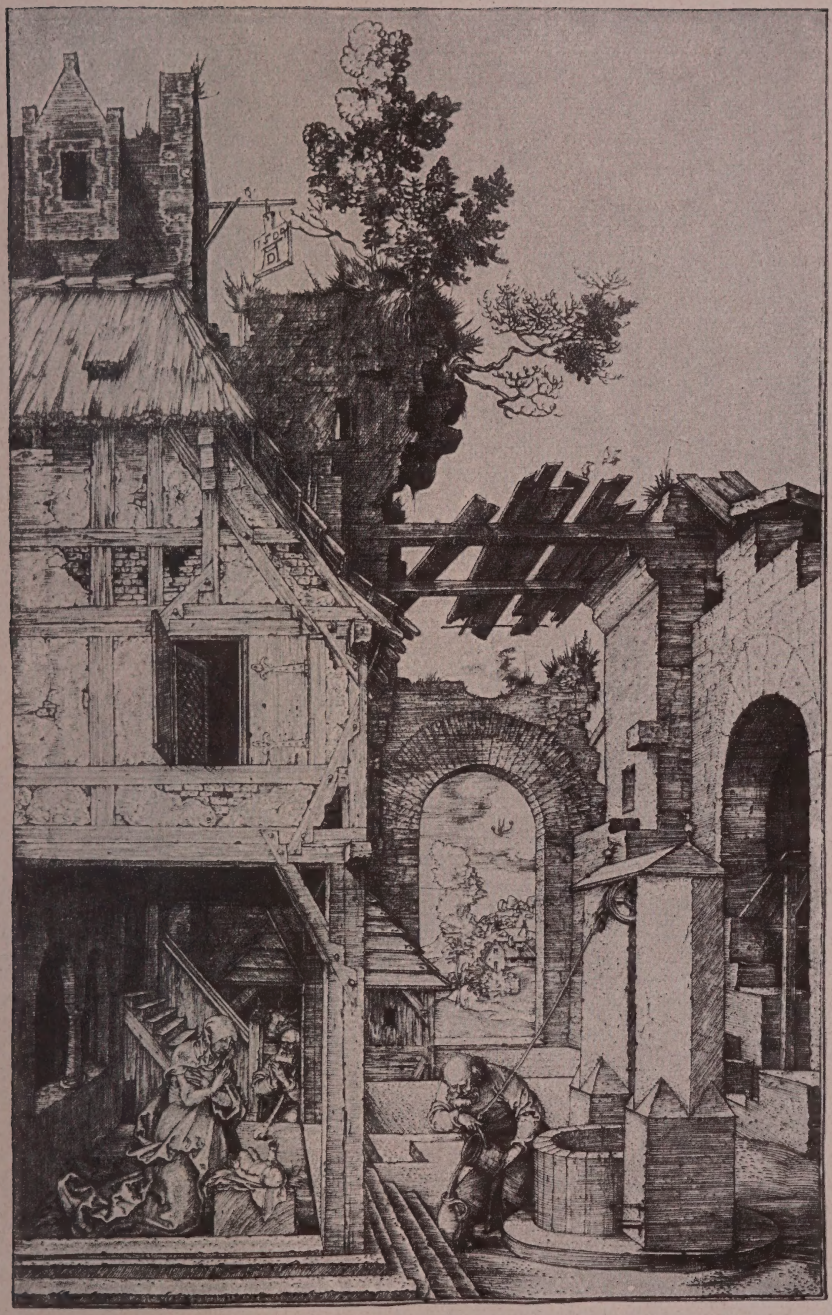
17. Das Große Glück



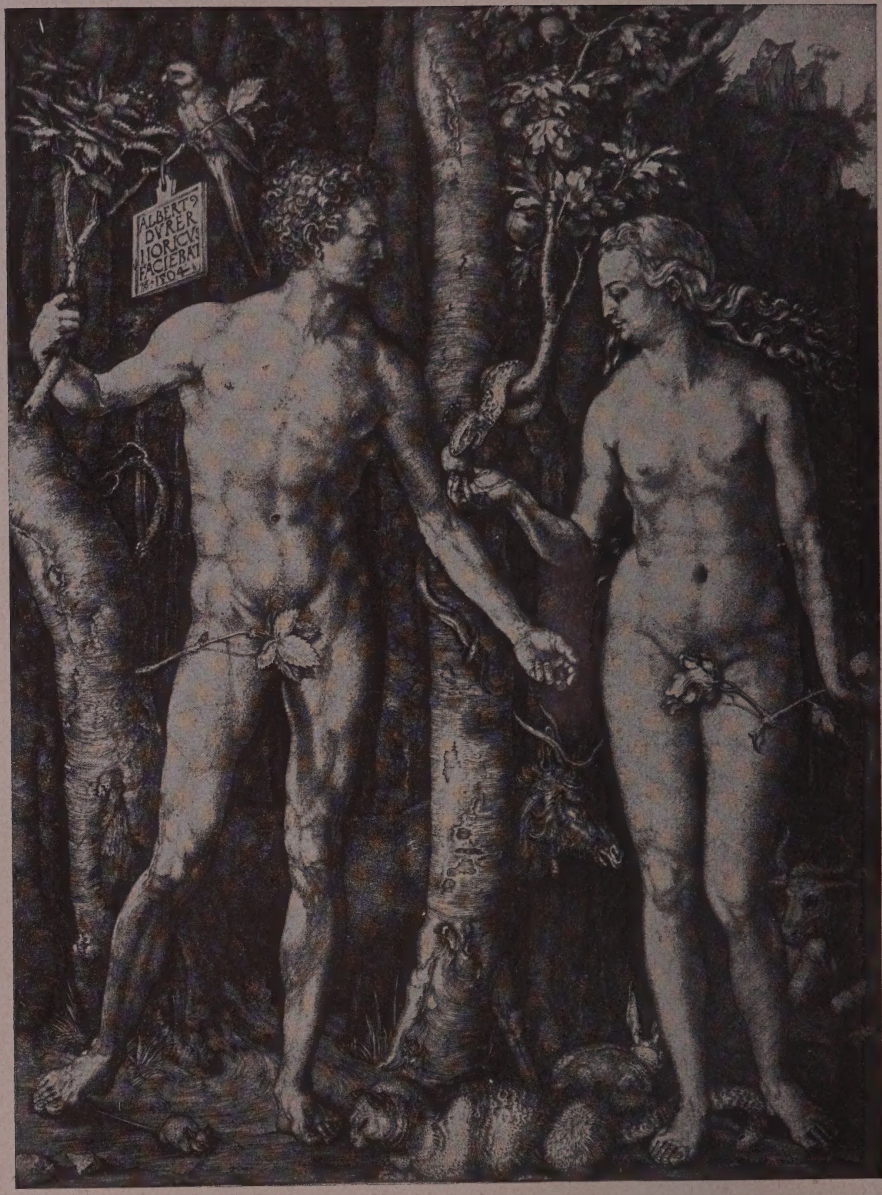
18. Apoll und Diana

19. Die Eifersucht

20. Das Wappen des Todes



21. Weihnachten



22. Adam und Eva

23. Die Begegnung Joachims und Annas unter der Goldenen Pforte

24. Die Geburt der Maria

25. Das Verlöbnis der Maria

26. Die Heimsuchung der Maria

27. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten

28. Abschied Christi von seiner Mutter

29. Das kleine Pferd

30. Der heilige Georg

31. Chriſti Gebet am Ölberg

32. Chriſtus am Kreuz

33. Die Anbetung der Hirten

34. Die Tempelreinigung

35. Die Dornenkrönung

36. Christus am Kreuz

37. Die Kreuzabnahme

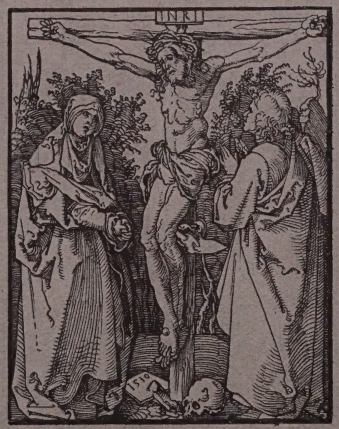
38. Die Auferstehung Christi

39. Chriſtus und Maria Magdalena im Garten Gethſemane

40. Christus und die Jünger in Emmaus

41. Der ungläubige Thomas

Das sind die syben tagezeyt
Darin christus auff erden leyt.



Zu Metten zeyt.

¶ Des vaters ewige weißheyt
Die götlich menscheit christi leyt
Ward verkaufft den falschen juden
Die vil groß lüg auff jn luden
Vmb metten zeyt ward er gfangen
Menschlich natur het groß pangen
All sein jüngren vnd bekanten
Jm glauben von jm wanten
Alein Maria die rein mayd
Was bstendig in jrm hertzen leyd

Zu der Ersten stund.

¶ Der herr ward fur Pylato gfurt
Vnd vill mit falscher zeugschafft khürt
Er ward gar vnrechtlich gschlagen
Das thet christus dultig tragen
Auch ward der edll herr gantz verspeyt
Als das der prophet gschriben geyt
Jm ward verpunden sein gesicht
Vnd sprachen Jesus vns bericht
Welcher dich do hab geschlagen
Das soltu vns hye weyssagen

Zu der Drytten stund.

¶ Merck hye auff zu der dritten stund
Wie alle juden schreyen thund
Creutzig jn creutzig jn pald eyll
Jn furt Pylatus an eim seyl
Spötlich becleyt mit purper gwand
Vnd zeygt auff jn mit seiner hand
Sich den menschen in der dorn kron
Wieser ich jn gegeysselt han
Das hulff nit sein creutz er selbß trug
Von üblen lydt er groß vnfug

Zu der Sechsten stund.

¶ An das creutz er genagelt ward
Das thet seim edlen leichnam zart
So schmertzlich we/vnd sprach auß pein
Mich dürst/da gaben sye fur wein
Jm zu tranck essig vnd gallen
Düden triben schmelichs kallen
Den schachren ward er gleich geacht
Der linck schacher spot sein vnd lacht
Vnd der ander thet gnad begern
Des waß in Jesus bald gewern

Zu der Neunten stund.

¶ Zu der neunten stund der herr starb
Sein tod vns ewigs lebm erwarb
Er befalch seim vater die sell
Vnd fur gwaltiglich in die hell
Darauß furt er all die seinen
Vnd erlöst sye auß den peynen
Ein ritter sein seyten durchstach
Der sunnen schein man nymer sach
Vnd kam ein grosser erpiden
Daß todten von grebern schiden

Zu Vesper zeyt.

¶ Der herr ward gnumen zvesper zeyt
Vom creutz vnd fur sein müter gleyt
Die krafft vnd sterck verporgen lag
Jn gottes gmüt den selben tag
O mensch merck mit fleiß disen tod
Ein ertzney fur die grösten not
O Maria reyne iunck fraw
Herr Symeonß schwert do anschaw
Hie leyt die grosse kron der ern
Die all vnser sund thüt vertzern

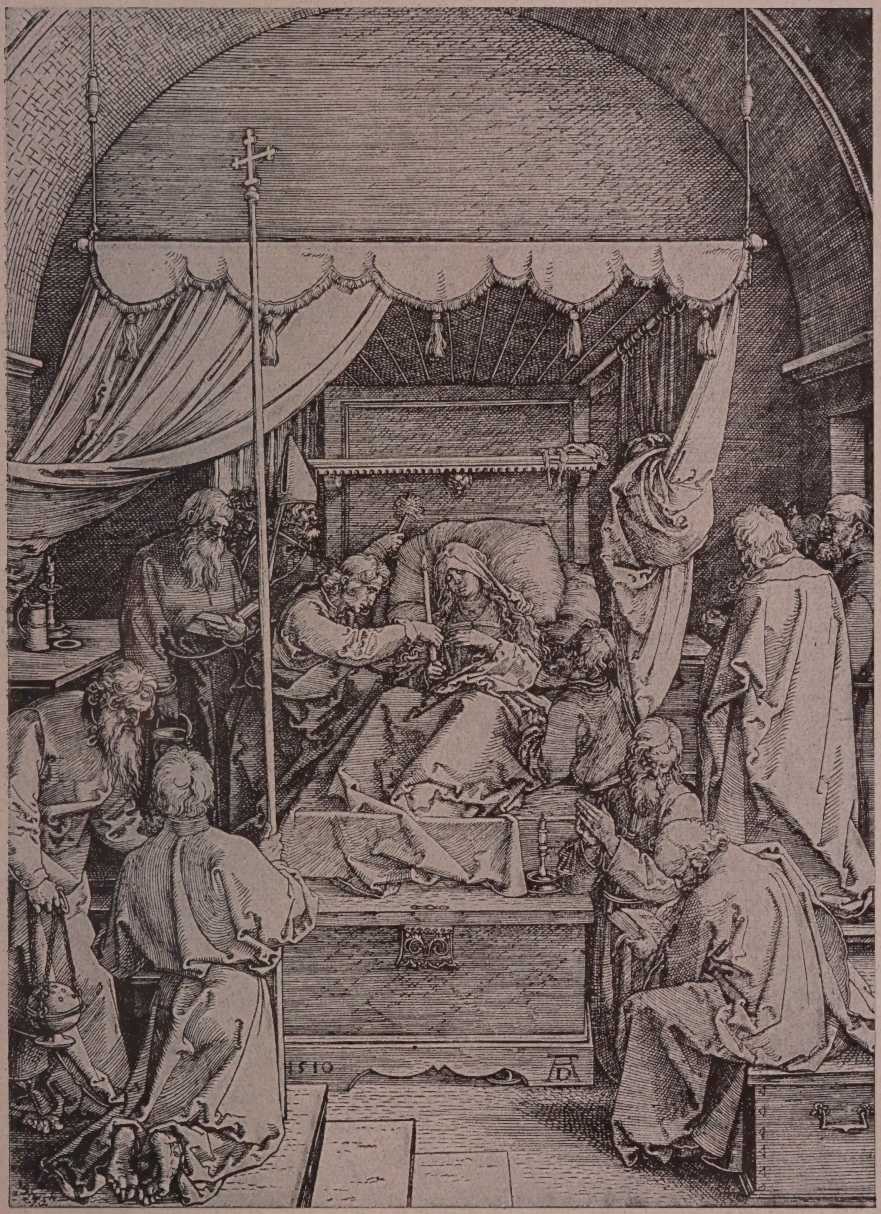
Zu Complet zeyt.

¶ Joseph von Armathya kam
Nycodemum er mit jm nam
Von den ward der edll herr begrabm
Durch den wir ewige leben habm
Mit wolricheten würtzen güt
Als das der jüden gwonheyt thüt
Darumb sind dise ding gethan
Das all propheten war gseyt han
Den todt betracht in deim hertzen
Alweg mit fast grossem schmertzen

Ein gepet.

¶ O almechtiger herr vnd got
Die groß marter die glitten hot
Jesus dein eingeborner sun
Da mit er fur vns gnug hat thun
Die btrachten wir mit innikeyt
O herr gib mir war rew vnd leyt
Vber mein sund vnd pesser mich
Deß pit ich gantz mit hertzen dich
Herr du hast überwindung thon
Drum mach mich teilhaft des sigs kron

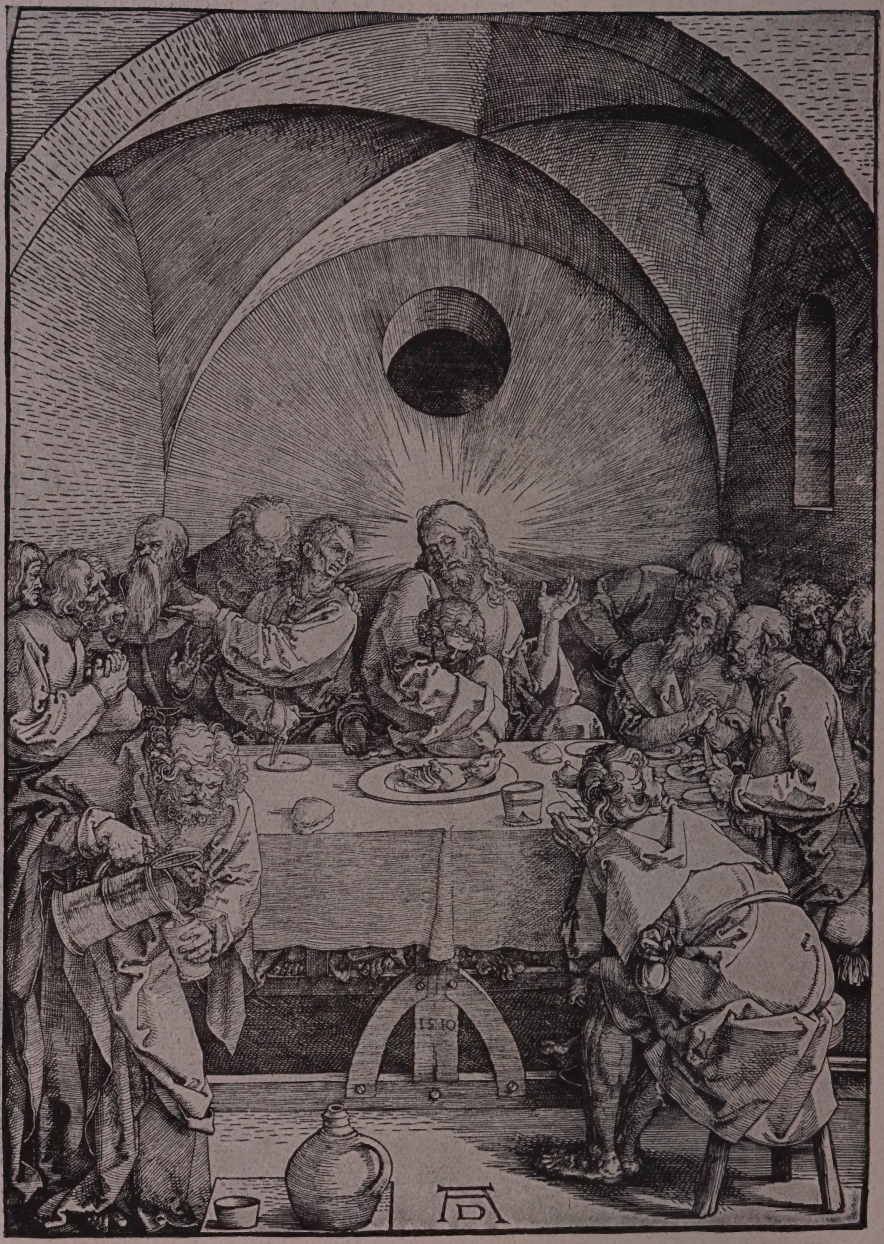
42. Christus am Kreuz



43. Der Tod der Maria

44. Der Büßende oder „Der Geißler"

45. Die Enthauptung Johannes des Täufers



46. Das Abendmahl

47. Die Gefangennahme Christi

Psallio domini nostri Jesu. ex hieronymo Paduano. Dominico Mancino. Sedulio. et Baptista Mantuano. per fratrem Chelidonium collecta. cum figuris Alberti Dureri Norici Pictoris.

CHas ego crudeles homo pro te perfero plagas
Atq; meo morbos sanguine curo tuos.
Vulneribusq; meis tua vulnera. morteq; mortem
Tollo deus: pro te plasmate factus homo.
Tuq; ingrate mihi: pungis mea stigmata culpis
Sæpe tuis. noxa vapulo sæpe tua.
Sat fuerit. me tanta olim tormenta sub hoste
Iudæo passum: nunc sit amice quies.

48. Der Schmerzensmann
Titel zur Großen Passion

49. Die Madonna auf der Mondsichel
Titel zum Marienleben

50. Die Madonna mit der Birne

51. Die Anbetung der Könige

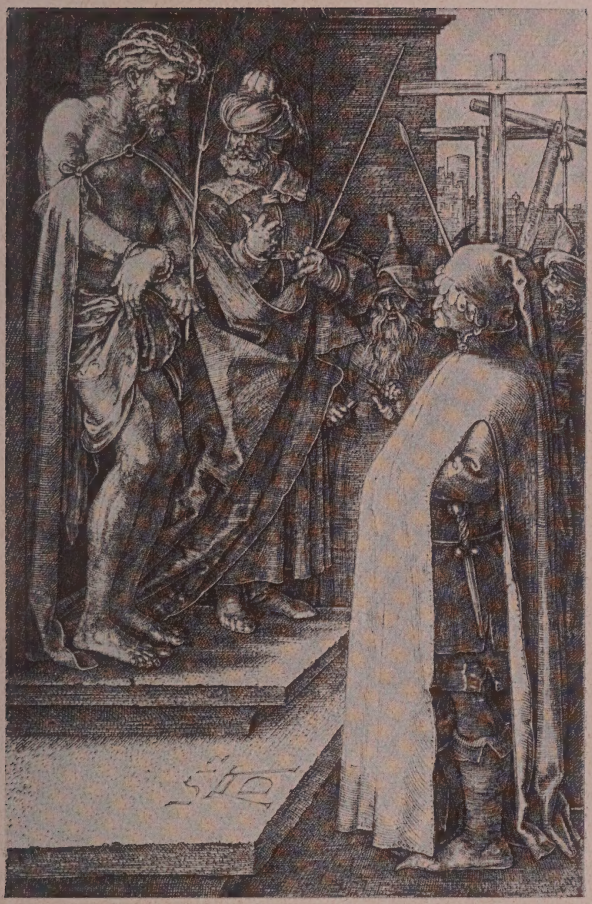
52. Der Schmerzensmann auf dem Steine
Titel zur Kleinen Paſſion

53. Die heilige Familie

54. Der heilige Hieronymus im Zimmer

55. Der Gnadenstuhl in den Wolken

56. Der heilige Christophorus



57. Ecce homo

58. Die Grablegung Chriſti

59. Der heilige Hieronymus in der Landschaft

60. Der ſtehende Schmerzensmann

61. Die Madonna am Baume

62. Das Schweißtuch der Veronika

63. Ritter, Tod und Teufel

64. Der heilige Hieronymus im Gehäus

65. Die Melancholie

66. Die Madonna an der Mauer

67. Das tanzende Bauernpaar

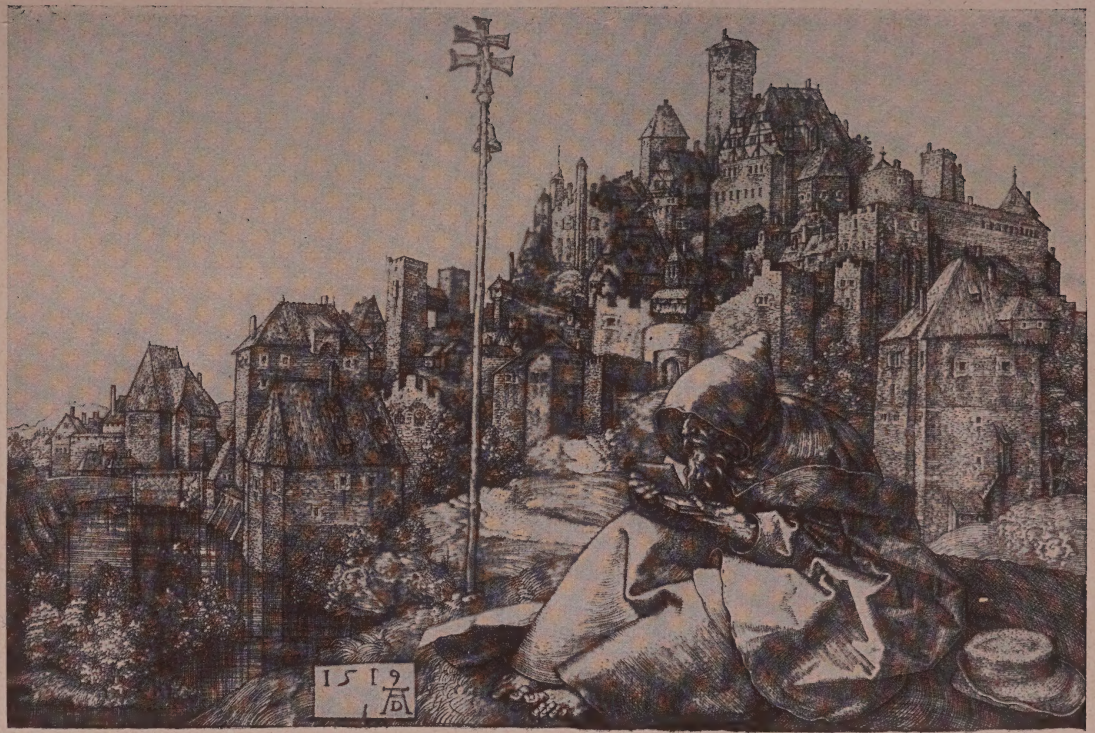
68. Der ſitzende Schmerzensmann

69. Chriſtus am Ölberg

70. Die Entführung auf dem Einhorn

71. Die Madonna, von zwei Engeln gekrönt

72. Die große Kanone



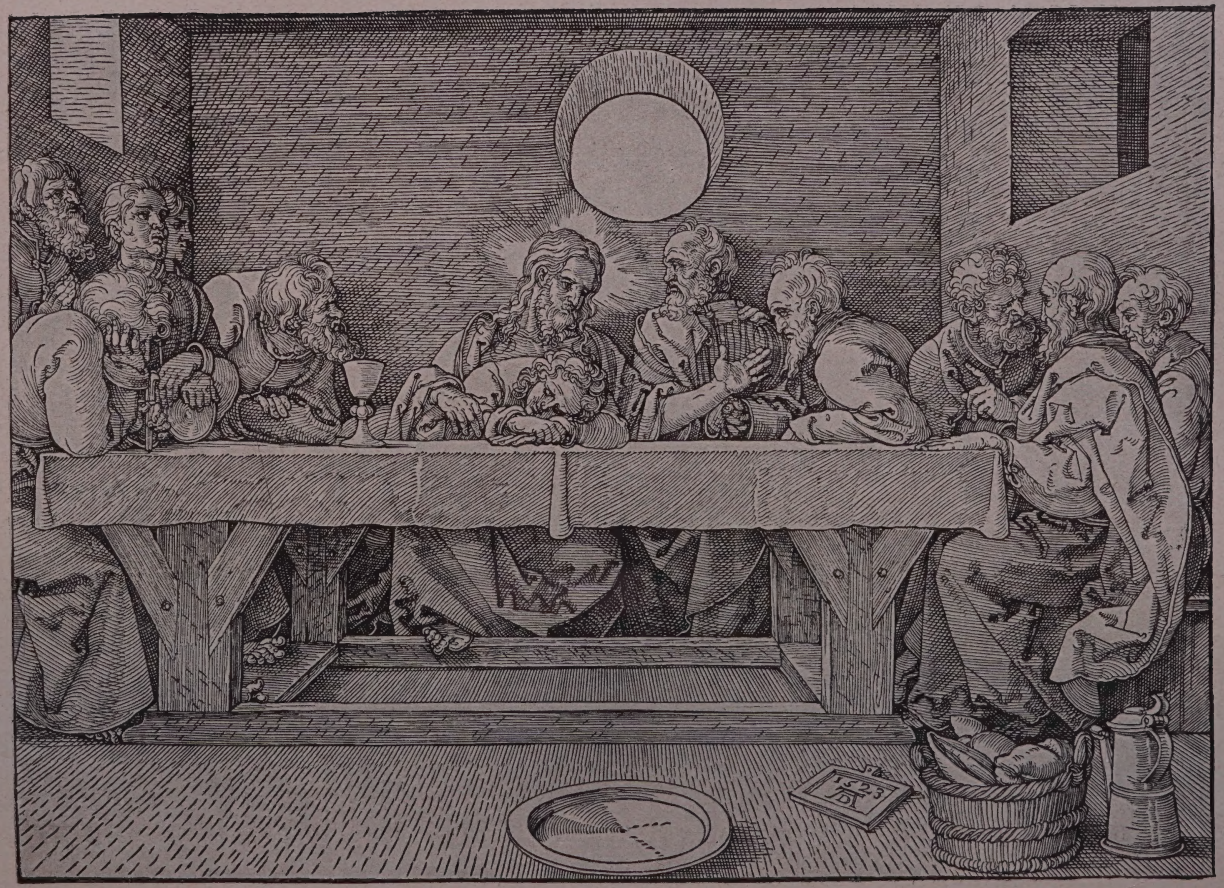
73. Der heilige Antonius

74. Kaiser Maximilian

75. Die Madonna, von einem Engel gekrönt

76. Der heilige Christophorus

77. Ulrich Varnbühler



78. Das Abendmahl

79. Wilibald Pirckheimer

80. Der Apoſtel Paulus

81. Philipp Melanchthon

Verzeichnis der Abbildungen

(chronologisch geordnet)

1. Simson. Holzschnitt B. 2. 382:277 mm. 1497.
2. Die Kreuztragung Christi. Holzschnitt B. 10. Aus der Großen Passion. 389:282 mm. 1497.
3. Die Grablegung Christi. Holzschnitt B. 12. Aus der Großen Passion. 389:283 mm. 1497.
4. Herkules, auch „Die Kämpfenden" genannt. Holzschnitt B. 127. 395:285 mm. 1497.
5. Die Madonna mit der Meerkatze. Kupferstich B. 42. 191:124 mm. 1497.
6. Der heilige Sebastian. Kupferstich B. 55. 115:71 mm. 1497.
7. Der verlorene Sohn. Kupferstich B. 28. 248:190 mm. 1497.
8. Der Evangelist Johannes erblickt die sieben Leuchter. Holzschnitt B. 62. Aus der Apokalypse. 395:284 mm. 1498.
9. Die apokalyptischen Reiter. Holzschnitt B. 64. Aus der Apokalypse. 394:281 mm. 1498.
10. Die Engel wehren den Winden. Holzschnitt B. 66. Aus der Apokalypse. 395:282 mm. 1498.
11. Kampf des Erzengels Michael mit dem Drachen in den Lüften. Holzschnitt B. 72. Aus der Apokalypse. 394:283 mm. 1498.
12. Das Meerwunder, auch „Ampmone" genannt. Kupferstich B. 71. 246:187 mm. 1498.
13. Der Doktortraum. Kupferstich B. 76. 188:119 mm. 1498.
14. Der Spaziergang. Kupferstich B. 94. 192:120 mm. ca. 1498.
15. Der Koch und seine Frau. Kupferstich B. 84. 111:75 mm. ca. 1498.
16. Der heilige Eustachius, auch „Hubertus" genannt. Kupferstich B. 57. 355:259 mm. ca. 1500.
17. Das „Große Glück", auch „Nemesis" genannt. Kupferstich B. 77. 329:224 mm. ca. 1500.
18. Apoll und Diana. Kupferstich B. 68. 116:73 mm. ca. 1500.
19. Die Eifersucht, auch „Der große Herkules" genannt. Kupferstich B. 73. 323:223 mm. ca. 1500.
20. Das Wappen des Todes. Kupferstich B. 101. 220:159 mm. 1503.
21. Weihnachten. Kupferstich B. 2. 183:120 mm. 1504.
22. Adam und Eva. Kupferstich B. 1. 252:194 mm. 1504.
23. Die Begegnung Joachims und Annas unter der Goldenen Pforte. Holzschnitt B. 79. Aus dem Marienleben. 298:210 mm. ca. 1504.

24. Die Geburt der Maria. Holzschnitt B. 80. Aus dem Marienleben. 297:210 mm. ca. 1504.
25. Das Verlöbnis der Maria. Holzschnitt B. 82. Aus dem Marienleben. 293:208 mm. ca. 1504.
26. Die Heimsuchung der Maria. Holzschnitt B. 84. Aus dem Marienleben. 300:211 mm. 1504.
27. Die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten. Holzschnitt B. 90. Aus dem Marienleben. 295:210 mm. ca. 1504.
28. Abschied Christi von seiner Mutter. Holzschnitt B. 92. Aus dem Marienleben. 296:208 mm. ca. 1504.
29. Das kleine Pferd. Kupferstich B. 96. 165:108 mm. 1505.
30. Der heilige Georg zu Fuß. Kupferstich B. 53. 112:71 mm. ca. 1508.
31. Christi Gebet am Ölberg. Kupferstich B. 4. Aus der Kupferstichpassion. 115:71 mm. 1508.
32. Christus am Kreuz. Kupferstich B. 24. 133:98 mm. 1508.
33. Die Anbetung der Hirten. Holzschnitt B. 20. Aus der Kleinen Passion. 127:98 mm. ca. 1508.
34. Die Tempelreinigung. Holzschnitt B. 23. Aus der Kleinen Passion. 127:97 mm. ca. 1508.
35. Die Dornenkrönung. Holzschnitt B. 34. Aus der Kleinen Passion. 126:97 mm. ca. 1508.
36. Christus am Kreuz. Holzschnitt B. 40. Aus der Kleinen Passion. 127:97 mm. ca. 1508.
37. Die Kreuzabnahme. Holzschnitt B. 42. Aus der Kleinen Passion. 128:97 mm. ca. 1508.
38. Die Auferstehung Christi. Holzschnitt B. 45. Aus der Kleinen Passion. 127:98 mm. ca. 1508.
39. Christus und Maria Magdalena im Garten Gethsemane. Holzschnitt B. 47. Aus der Kleinen Passion. 127:97 mm. ca. 1508.
40. Christus und die Jünger in Emmaus. Holzschnitt B. 48. Aus der Kleinen Passion. 127:96 mm. ca. 1508.
41. Der ungläubige Thomas. Holzschnitt B. 49. Aus der Kleinen Passion. 127:97 mm. ca. 1508.
42. Christus am Kreuz. Holzschnitt B. 55. Titelbild eines Gedichtes. 119:95 mm. 1510.
43. Der Tod der Maria. Holzschnitt B. 93. Aus dem Marienleben. 293:206 mm. 1510.
44. Der Büßende, auch „Der Geißler" genannt. Holzschnitt B. 119. 194:132 mm. 1510.

45. Die Enthauptung Johannes des Täufers. Holzschnitt B. 125. 195:131 mm. 1510.

46. Das Abendmahl. Holzschnitt B. 5. Aus der Großen Passion. 395:284 mm. 1510.

47. Die Gefangennahme Christi. Holzschnitt B. 7. Aus der Großen Passion. 394:280 mm. 1510.

48. Der Schmerzensmann, von einem Kriegsknecht verhöhnt. Holzschnitt B. 4. Titelblatt zur Großen Passion. 198:195 mm. 1511.

49. Die Madonna auf der Mondsichel. Holzschnitt B. 76. Titelbild zum Marienleben. 202:195 mm. 1511.

50. Die Madonna mit der Birne. Kupferstich B. 41. 158:106 mm. 1511.

51. Die Anbetung der Könige. Holzschnitt B. 3. 291:218 mm. 1511.

52. Der Schmerzensmann auf dem Steine. Holzschnitt B. 16. Titelblatt zur Kleinen Passion. 86:78 mm. 1511.

53. Die heilige Familie. Holzschnitt B. 96. 237:160 mm. 1511.

54. Der heilige Hieronymus im Zimmer. Holzschnitt B. 114. 235:160 mm. 1511.

55. Der Gnadenstuhl in den Wolken. (Die heilige Dreifaltigkeit.) Holzschnitt B. 122. 392:284 mm. 1511.

56. Der heilige Christophorus. Holzschnitt B. 103. 210:210 mm. 1511.

57. Ecce homo. Kupferstich B. 10. Aus der Kupferstichpassion. 117:75 mm. 1512.

58. Die Grablegung Christi. Kupferstich B. 15. Aus der Kupferstichpassion. 117:74 mm. 1512.

59. Der heilige Hieronymus in der Landschaft. Kaltnadelarbeit B. 59. 208:185 mm. 1512.

60. Der stehende Schmerzensmann. Kaltnadelarbeit B. 21. 117:75 mm. 1512.

61. Die Madonna am Baume. Kupferstich B. 35. 118:75 mm. 1513.

62. Das Schweißtuch der Veronika, von zwei Engeln gehalten. Kupferstich B. 25. 102:140 mm. 1513.

63. Ritter, Tod und Teufel. Kupferstich B. 98. 250:190 mm. 1513.

64. Der heilige Hieronymus im Gehäus. Kupferstich B. 60. 247:188 mm. 1514.

65. Die Melancholie. Kupferstich B. 74. 239:168 mm. 1514.

66. Die Madonna an der Mauer. Kupferstich B. 40. 149:101 mm. 1514.

67. Das tanzende Bauernpaar. Kupferstich B. 90. 118:75 mm. 1514.

68. Der sitzende Schmerzensmann. Radierung B. 22. 112:66 mm. 1515.

69. Christus am Ölberg. Radierung B. 19. 221:156 mm. 1515.
70. Die Entführung auf dem Einhorn. Radierung B. 72. 308:213 mm. 1516.
71. Die Madonna, von zwei Engeln gekrönt. Kupferstich B. 39. 148:100 mm. 1518.
72. Die große Kanone. Radierung B. 99. 217:322 mm. 1518.
73. Der heilige Antonius. Kupferstich B. 58. 96:143 mm. 1519.
74. Kaiser Maximilian. Holzschnitt B. 153. 544:378 mm. 1519.
75. Die Madonna, von einem Engel gekrönt. Kupferstich B. 37. 139:100 mm. 1520.
76. Der heilige Christophorus. Kupferstich B. 51. 117:75 mm. 1521.
77. Ulrich Varnbühler. Holzschnitt B. 155. 430:323 mm. 1522.
78. Das Abendmahl. Holzschnitt B. 53. 213:301 mm. 1523.
79. Wilibald Pirckheimer. Kupferstich B. 106. 181:115 mm. 1524.
80. Der Apostel Paulus. Kupferstich B. 46. 122:76 mm. 1526.
81. Philipp Melanchthon. Kupferstich B. 105. 174:127 mm. 1526.

Alphabetisches Register der Titel, Namen und Sachen

(in Schlagworten)

Abb. Nr.

Abendmahl 1510 46
– 1523 78
Abschied Christi von seiner Mutter 28
Adam und Eva 22
Amymone 12
Anbetung der Hirten 33
– – Könige 51
Antonius, der heilige 73
Apokalypse
Johannes erblickt die Leuchter . . 8
Die apokalyptischen Reiter . . . 9
Die Engel wehren den Winden . 10
Kampf Michaels mit dem Drachen 11
Apoll und Diana 18
Apostel Paulus 80
Auferstehung Christi 38

Bauernpaar, das tanzende 67
Begegnung Joachims mit Anna . . 23
Büßende, der 44

Christophorus, der heilige. Holzschnitt 56
– – Kupferstich 76
Christus
(an dieser Stelle sind nur die Einzeldarstellungen Christi aufgeführt)
Christus als Schmerzensmann, sitzend 68
Christus als Schmerzensmann, stehend 60
Schmerzensmann (Titel zur Kleinen Passion) 52
Schmerzensmann (Titel zur Großen Passion 48

Doktortraum 13
Dornenkrönung 35
Dreifaltigkeit 55

Ecce homo 57
Eifersucht, die 19
Einhorn, das 70

Abb. Nr.

Emmaus, Christus in 40
Engel wehren den Winden 10
Entführung auf dem Einhorn . . . 70
Enthauptung Johannes des Täufers 45
Erzengel Michael und der Drache . 11
Eustachius, der heilige 16
Evangelist Johannes 8

Familie, die heilige. Holzschnitt . . 53

Gebet Christi am Ölberg. Stich 1508 31
– – Radierung 1515 69
Geburt Christi 21
– Mariä 24
Gefangennahme Christi 47
Gehäus, Hieronymus im 64
Geißler, der 44
Georg, der heilige 30
Gethsemane, Christus als Gärtner erscheint Maria Magdalena in G. 39
Glück, das Große 17
Gnadenstuhl in Wolken 55
Goldene Pforte 23
Grablegung Christi (Große Passion) 3
– – (Kleine Passion) 58

Heimsuchung Mariä 26
Herkules. Holzschnitt 4
– Kupferstich 19
Hieronymus im Gehäus. Stich . . 64
– i. d. Landschaft. Radierung . . 59
– im Zimmer. Holzschnitt 54
Hirten, die Anbetung der 33
Hubertus, der heilige 16

Joachim, der heilige, und Anna . . 23
Johannes der Evangelist (Apokalypse) 8
– der Täufer, Enthauptung . . . 45
Judaskuß, der 47

Kaiser Maximilian 74
Kämpfenden, die (Herkules) . . . 4

Abb. Nr.

Kanone, die große 72
Koch und seine Frau 15
Könige, die heiligen drei 51
Kreuzabnahme 37
Kreuzigung. Kupferstich 32
– (Kleine Passion) 36
– Titelblatt, Holzschnitt 42
Kreuztragung 2

Madonna
am Baume 61
mit der Birne 50
von einem Engel gekrönt 75
von zwei Engeln gekrönt 71
an der Mauer 66
mit der Meerkatze 5
auf der Mondsichel 49
Mariä
Geburt 24
Heimsuchung 26
Verlöbnis 25
Tod 43
Maria Magd. u. Christus als Gärtner 39
Maximilian, Kaiser 74
Meerwunder 12
Melancholie 65
Melanchthon, Philipp 81
Michael im Kampfe mit dem Drachen 11

Nemesis 17

Olberg, Gebet am. Kupferstich . . . 31
– Radierung 69

Abb. Nr.

Paulus, Apostel 80
Pferd, das kleine 29
Pforte, die Goldene 23
Pirckheimer, Wilibald 79

Reiter, die apokalyptischen 9
Ritter, Tod und Teufel 63
Ruhe auf der Flucht nach Ägypten . 27

Schmerzensmann
sitzend 68
stehend 60
Titel zur Kleinen Passion . . . 52
Titel zur Großen Passion . . . 48
Schweißtuch der Veronika 62
Sebastian, der heilige 6
Simson 1
Sohn, der verlorene 7
Spaziergang 14

Täufer, Johannes d. T. Enthauptung 45
Tempelreinigung 34
Thomas, der ungläubige 41
Tod der Maria 43
Todeswappen 20
Trinität 55

Varnbühler, Ulrich 77
Verlöbnis Mariä 25
Verlorener Sohn 7
Veronika, Schweißtuch der 62

Wappen des Todes 20
Weihnachten 21

Albrecht Dürers Handzeichnungen

Von

E. Waldmann

Des Dürer-Buches dritter Teil / mit 80 Vollbildern

Im Insel-Verlag zu Leipzig 1920

Erstes Kapitel

Der Gotiker

Die Kunst, die Dürer als Knabe, während seiner Lehrjahre, um sich herum sah, war die Kunst des spätgotischen Stils. Sein Lehrer allerdings, Michel Wohlgemut, war nur eine Mittelmäßigkeit, und Nürnberg, verglichen mit den westdeutschen, den rheinischen Schulen, mutet überhaupt etwas provinziell an. Höchstleistungen auf dem Gebiete der Malerei und der Graphik fehlen hier fast ganz. Aber immerhin waren doch auch in Nürnberg einige Maler tätig, die, wie etwa Pleydenwurff, einen Hauch verspürt hatten von dem großen, freien und reichen Leben jener Kunst, die damals in Deutschland in Martin Schongauer eine führende Persönlichkeit besaß. Und Dürers Instinkt, der ihn nach vollendeter Lehrzeit trieb, nach Kolmar zu gehen, um diese Kunst an einer ihrer Quellen zu studieren, war sicherlich ein guter Instinkt.

Der Stil der Spätgotik wirkt auf uns heute ein wenig müde und manieriert. Das ausgehende 15. Jahrhundert war matt geworden, nicht nur in der Empfindung der Natur schlechthin, sondern auch in der Anschauung der Formen. Als Ideal für die Zeichnung galt das Krause, Gedrehte, Verzwickte, in harten Ecken immer wieder Absetzende der Linienſprache, verbunden mit einem Hang zum Eleganten, Schmächtigen und Überzierlichen. Was abhanden gekommen war, ist der Sinn für das Einfache und Einheitliche, für das Starke und Bedeutende. Spätgotische Figuren stehen schlecht auf den Füßen, ihre Körper sehen kümmer-

lich und dürftig aus und verschwinden fast ganz unter den vielfach gefältelten, dekorativ angeordneten Gewändern; ihre Gelenke sind spitz, ihre Gliedmaßen mager und unausgebildet. Von blühender Natur spürt man wenig. Wohl war auch dieser Stil einmal Natur gewesen, und der eigenwillige Ausdruck des gotischen Linienwerks, mit seinem Trieb zum Gedrehten, Durcheinandergeschlungenen, mag ursprünglich einmal erwachsen sein an wirklicher Anschauung, etwa an dem Erleben des deutschen Waldes, an seinem wirren Geäst und an dem Schründigen und Rissigen der Eichenrinde, an der Beobachtung des lastbrechenden Felsgesteins und an der Kleinwelt des Mooses mit ihren tausenden winzigsten Formen. Aber das war lange her, an den Erzeugnissen spätgotischer Kunst merkt man es nicht mehr, der Stil ist zur Formel erstarrt, er drückt keine Natur mehr aus und geht in wesentlich dekorativen und ornamental spielerischen Bahnen. An große Gegenstände reicht er nicht mehr hin. Er ist wie ein Netz, das sich immer enger, immer ziehender um die Menschen legt und ihnen ihre Bewegungsfreiheit nimmt, weil er die Gestalten schließlich so schmal preßt, daß sie nicht mehr aus und ein, nicht mehr vor und zurück wissen. Er ist ausgesprochener Flächenstil. Und dies ist, neben dem Mangel an Sinn für das Bedeutende, seine größte Begrenztheit: er hat keinen neuen Raumsinn entwickelt. Sieht man sich einmal eine spätgotische Figur, etwa auf einem Stich von Schongauer an, und fragt sich, was für ein Volumen sie denn nun eigentlich im Tiefenraume darstellte, so wird man sagen müssen, daß sie so gut wie gar keins hat. Alle Bewegungen, alle Gelenke sind in die Fläche gedreht, ins Profil gerückt und

nach außen gewendet. Bei einer in Vorderansicht gegebenen Sebastiansfigur von Schongauer bezeichnet die Kniescheibe den am weitesten nach außen liegenden Punkt der Profillinie.
Und doch tat Dürer gut, Schongauer zu studieren. Als Zeichner – und Dürer war im ersten Jahrzehnt seines Schaffens vorwiegend, ja fast ausschließlich Zeichner – konnte er bei ihm Dinge lernen, die weit über das in Nürnberg übliche Niveau hinausgingen: einen größeren Reichtum des Ausdrucks, eine stärkere Beweglichkeit der Linie, eine verständnisvollere Führung der Modellierung und eine klarere Komposition. Und in Zeiten, wo er, wie in der Großen Passion, innerlich schon über sein Vorbild hinausgewachsen war, blieb er ihm in diesen formalen Dingen doch manchmal noch unterlegen. Seine Komposition wirkt dann noch unbeholfen, und die Ausdruckskraft der Liniensprache behält noch etwas Zögerndes. Er wußte genau, was an Schongauer so gut war, und was er lernen mußte.
Wir haben aus Dürers Lehr- und Wanderjahren nicht sehr viele Arbeiten. Die Illustrationen zum Terenz und zum Narrenschiff halten sich ziemlich eng im Rahmen des Konventionellen und zeigen nur hie und da Versuche zu einer persönlicheren Äußerung, besonders manchmal in dem Bestreben nach eindringlicher und klarer Perspektive, Versuche, die vielleicht auch infolge der Unzulänglichkeit des Holzschneidemessers nicht einmal so herausgekommen sind, wie sie geplant waren. Einige Zeichnungen dagegen aus jenen Jahren, von ca. 1490–1494, zeigen deutlicher, welche Stellung Dürer innerhalb des spätgotischen Stiles einnimmt. In dem trotz vieler Unbeholfenheiten doch merkwürdig frühreifen

„Reiterzug" (Abb. 2) blitzt es an einzelnen Stellen auf von persönlicher Empfindung. Der vom Rücken gesehene jugendliche Reiter in der Mitte, der vor der Schönheit der frei daliegenden Landschaft staunend die Hand hebt, kann ein persönliches Erlebnis des Achtzehnjährigen sein, und dies entschädigt für die Dürftigkeit der Komposition und die Falschheit in der Auffassung vom Organismus bei Tier und Mensch. Es ist doch ein Stück Natur innerhalb des ganzen Formelwesens, was da spricht, und es ist kein Zufall, wenn diese Äußerung, diese vielleicht erste ganz persönliche des jungen Dürer, als Reflex des ihm offenbar eingeborenen neuen Raumsinnes auftritt.

Was seiner Kunst in Hinblick auf das Formale damals und noch eine Zeitlang später alles fehlte, wie sehr er in diesem Reiterzug über seine Verhältnisse leben wollte, sieht man dann an dem wohl wenig späteren Blatt von dem „Schmerzensmann, von einer Frau angebetet" (Abb. 3). Das Blatt, strenger gearbeitet und studiert als der Reiterzug, steckt noch tief im Konventionellen. Die Figur Christi steht ganz schlecht auf den Füßen, das linke Knie ist ganz in die Fläche herausgedreht, und die Kniende hat keinen Körper unter dem nur scheinbar reich angeordneten Gewand: typische Spätgotik, aus der es sich zu befreien galt. Worauf er dann während seiner Wanderjahre wirklich hinauswill, sagt er in einer Trachtenfigur von etwa 1493 (Abb. 4.), die im Stil eine gewisse Verwandtschaft mit einigen Gestalten auf den Illustrationen des Narrenschiffes aufweist: er sucht nach dem stärkeren Volumen des Körpers, und unter Beibehaltung des modischen Zeitideals gibt er der Figur doch mehr Rundung und Fülle, er schiebt wenigstens

den Oberteil der Figur etwas schräg in den Tiefenraum, macht Kopf und Brüste mit wenigen schon sicheren Strichen kugliger und hält den Natureindruck des schleppenden Gewandes mit den ziehenden, nicht mehr rein ornamental angeordneten Falten mit Lebendigkeit fest. Das Interesse am Körperlichen, der Sinn für den Bau und die Glieder und die Gelenke an einer Menschengestalt spricht sich verlangend aus. Wohl hat Dürer dies ein paar Jahre später, in Venedig, als er die „Zwei Venezianerinnen" (Abb. 5) zeichnete, noch viel stärker und energischer betont, und man sieht an dem Blatt, wie ihn das vollere Gewächs südlicher Menschheit freut. Aber das Interesse war doch schon einmal da und schlief nicht mehr ein, und ein Blatt wie das von der „Hinrichtung des Täufers" (Abb. 6) sprengt schon fast den Rahmen des „Spätgotischen", innerlich, auf das Problem hin, angesehen. Dieses starke Herausholen der Gelenke an den Schultern, das fast nichts mehr von gotischer Eckigkeit hat, dies Gefühl dafür, daß die kräftigen Schenkel und die groben Füße etwas zu tragen haben, diese Klarheit und Übersichtlichkeit in der Anlage des Rumpfes und dieser mächtig im Raum stehende Henkerkopf mit seinem Volumen, alles das weist darauf hin, daß hier einer kommt, der sich nicht genügt in dem, was er anderswo lernen kann, sondern in dem eine neue Anschauung vom menschlichen Körper, eine neue Empfindung für die Würde und die Schönheit der menschlichen Gestalt schlummert.

Dürer hat sich in jenen Jahren einmal selber gezeichnet, in dem Erlanger Selbstbildnis (Abb. 1). Da sieht man es. Selbstbildnisse junger Künstler verraten manchmal, auch abgesehen von den

objektiven Bilde der Persönlichkeit, das sie vermitteln, unbeabsichtigt etwas von dem künstlerischen Wollen ihres Autors. Sie nehmen bisweilen Dinge vorweg, die sich dann im Unpersönlichen erst später entwickeln. Wer diesen Knabenkopf mit dem forschenden Blick und der merkwürdig guten Hand ansieht und weiß nicht, aus welcher Zeit er stammt, dürfte wohl kaum auf den Gedanken kommen, daß dies ein gotischer Knabe gemacht hat. Da ist alles frei und bedeutend, nicht nur in der Sicherheit des Striches, der schon ein wenig die Form mitmodelliert, sondern auch im Verständnis für das Organische im Aufbau eines Kopfes und einer Hand und in dem Verständnis dafür, daß ein solcher Komplex von Formen ein ganz bestimmtes Maß von Tiefenraum einnimmt und als solcher gefühlt und zum Gefühl gebracht werden muß. – Wer das zusammenhält mit den verschiedenen Stufen seines Weiterkommens in diesen wenigen ersten Arbeiten, kann die Summe ziehen und feststellen, was für Dürer in dem Augenblick, wo er sich selbständig machte, kommen mußte: das Problem der Form im Tiefenraum. Hieran fehlte es der Spätgotik. Dürer als Erster empfand, von seiner Begabung und seiner Anlage aus, diesen Mangel und suchte sich einen Weg, um dies zu erobern. Der Weg, den er einschlug, führte ihn nach Italien.

Zweites Kapitel

Die erste Auseinandersetzung mit Italien: Die neue Figur

Es will einem Menschen von heute schwer in den Kopf, daß Dürer, als er nun in Venedig saß und vielleicht in Mailand war und gar, wie ganz neuerdings (von Oskar Hagen) glaubhaft gemacht wird, auch in Rom, und wie er dort die neue Kunst, nach der es ihn innerlich drängte, mit eigenen Augen sah, daß er damals nicht seine eigene Kunst sofort auf eine ganz neue Basis stellte, mit Naturstudium nach dem Menschen und Studium am Raum, sondern daß er, als sei nichts weiter geschehen, gemächlich italienische Zeichnungen und Stiche kopiert, wie sie ihm gerade in die Hand fallen und wie er sie zur Not schließlich auch in Deutschland hätte bekommen können, Arbeiten von Mantegna, Signorelli, Lorenzo di Credi, Perugino, Pollajuolo und anderen. Da er fühlte, woran es den Deutschen fehlte, an Natur nämlich, so hätte er, meint man, das Übel an der Wurzel ausrotten sollen. Statt dessen erweckt er eher den Anschein, als sei er besorgt gewesen, das daheim Erworbene zu verlieren, und als habe er sich etwas ängstlich verhalten gegenüber dem sicher überwältigenden Eindruck der italienischen Renaissance, derentwegen er doch nach Italien gegangen war. Der weitere Verlauf seiner künstlerischen Entwicklung indessen gibt ihm und nicht uns recht. Er war eben keine Natur, die sich einem Neuen sofort restlos und mit Haut und Haaren verschrieb. Vielleicht fühlte er, daß in diesen schönen neuen Dingen auch eine Gefahr lag, daß er sie sich langsam erobern, sie langsam verar-

beiten mußte, wenn sie ihm von Nutzen sein sollten, daß es für ihn auf eine vorsichtige Verschmelzung seines Heimatlichen mit dem Fremden ankommen mußte. Jedenfalls sind die italienischen Dinge, die nach der Reise in seinen Werken, der Apokalypse und der Großen Passion, auftauchen, manchmal wie Fremdkörper in einer anders gearteten Umgebung. Da stehen dann, mitten in gotischer Welt, im Ecce homo und in der Kreuztragung der Passion, plötzlich ein paar andere Menschen, Nebenfiguren erst noch, Statisten, Landsknechte, wie aus einer anderen Atmosphäre. Gestalten von einfachem großen Bau, fest auf ihren Beinen, elastisch, spielend in den Gelenken und, was für die Bildrechnung das Wesentliche ist, mit deutlich fühlbarer Tiefenwirkung, schräg in den Raum hineingeschoben, mit nicht immer geglückter, jedenfalls aber stark empfundener Verkürzung. Oder man sieht in der Apokalypse neben Blättern, die noch ganz das spätgotische Gewimmel zeigen, plötzlich andre, die auffallen durch stark zusammengezogene Komposition, mit dominierenden, von mächtigen Figuren getragenen Mittelgruppen („Die Engel, die Winde aufhaltend"), durch leeren Raum von anderen Gruppen getrennt, mit stillem, im Tempo gehemmtem Verfließen in den Hintergrund hinein – Anfänge einer neuen Bildgestaltung, mit dem Sinn für Einheitlichkeit und rhythmischen Aufbau, Rhythmus in der Fläche sowohl wie in der Tiefe. Dies sind die neuen Errungenschaften, auf die es ankommt. Sie sprechen weniger von einer plötzlichen Abhängigkeit von italienischen Vorbildern, obwohl auch diese sich im einzelnen manchmal recht deutlich nachweisen läßt, als von einer Stärkung der eigenen Persönlichkeit, gerade weil es so behutsam

vor sich geht. Es ist, als werde ein Schatz von Erinnerungen und persönlichem Anschauungserfahren langsam fruchtbar gemacht und in eiserner Arbeit zur Reife gebracht. Immer handelt es sich einstweilen noch um Versuche. Einmal trachtet er nach der Einheitlichkeit mit Hilfe der rhythmisch gegliederten Komposition, ein andres Mal (beim „Kampf Michaels mit dem Drachen") mit Hilfe einer einheitlich angenommenen und vorgestellten Lichtquelle, wieder ein andres Mal durch eine so strenge Isolierung des landschaftlichen Elements, daß die starke Erscheinungskraft, die dieses in sich allein hat, sich optisch auf das ganze Bild übertragen soll. Der weiße Berg, auf dem in der Apokalypse die Engel die Winde aufhalten, hat sicherlich solche Bedeutung. – In Einzelblättern aus jenen Jahren, wo die Probleme einfacher lagen, wird er noch deutlicher in seinen Absichten. Wenn auch auf dem Simson-Holzschnitt die Figuren in ihrer Aktion noch nicht ganz verstanden sind – dies war zu schwer für ihn, den neuen Menschen in derart verwickelter Situation sich nun auch schon gleich richtig bewegen zu lassen –, so äußert sich doch in dem Verhältnis von plastisch geballter Masse zu vergleitenden, vorsichtig belebten Flächen eine neue Vorstellung von dem, was bei Dürer ein „Bild" ist und von nun an sein soll: die dramatische Zusammenziehung der Hauptformen wird zum bestimmenden Element der gesamten Gegenständlichkeit. Das Detail soll künstlerisch mithelfen am Eindruck des Ganzen, und es ist nur konsequent, wenn bald auch der Hintergrund seiner Darstellungen anfängt, mit seinen Linien und Flächen den Hauptgruppen auszuweichen und ihre Klarheit damit zu steigern. Auf dem Holzschnitt der

„Badstube" ist hiervon noch wenig zu spüren, bei den im Figuralen sonst ziemlich verunglückten „Kämpfenden" („Ercules" überschrieben) wird es dagegen sinnenfällig.

Man kann nicht ohne weiteres behaupten, daß für diese neuen Entdeckungen auf dem Gebiete der Bildvorstellung und des Bildraumes – und auf den Raumproblemen im weiteren Sinne liegt doch der entscheidende Akzent – nur die Anschauung italienischer Kunst unmittelbar bestimmend gewesen sei. Mögen ihn auch die Raumkonstruktionen besonders der Oberitaliener lebhaft genug interessiert haben, wie man an dem Mittelbild des Dresdener Altars nachrechnen kann, das Primäre wird dieses Wissen um die Wirkung nicht gewesen sein. Sondern dieses Wissen hat bei ihm eine Naturanlage zur Voraussetzung, etwas Angeborenes: sein eigenartiges Landschaftsgefühl. Wir haben ja das Glück, eine Reihe von Landschaftsaquarellen zu kennen, die er damals auf der Reise nach Italien oder von Italien her gemacht hat, Ansichten von Gegenden aus Tirol und von der Brennerstraße. Was so neu daran ist, daß auch diese Dinge, wie das Erlanger Selbstbildnis, auf den ersten Blick gar nicht mehr ins 15. Jahrhundert hineinzugehören scheinen, ließ sich durch keine Konstruktion und keine Wissenschaft lernen. Es ist auf einmal in der Landschaftskunst ein Gefühl für das Gelagerte und für das Zusammenhängende eines Naturbildes da, ein Gefühl für die Breitenentwicklung, rein äußerlich gesprochen, das im schärfsten Widerspruch steht zur gotischen Landschaftskunst mit ihrer Tendenz, die Silhouetten in die Höhe zu treiben und durch das Hintereinanderbauen verschiedener Kulissen die Abwandlung in die Tiefe sprungweise

fühlen zu lassen. Dürer sieht von höherem Standpunkt aus die Landschaft an und empfindet es als ein Ganzes, in dem alle Einzelheiten, die Berge und die Täler, zusammenhängen, und nicht minder als die großen Formen und Massen wird ihm das wichtig, was dazwischen ist: der leere Raum und die Luft. Der Sinn für das „Ensemble" im Bilde ist in ihm, und ihm zum ersten Male, lebendig geworden. Trotzdem er sich damals vornehmlich als Zeichner fühlte, war er doch auch damals schon ein heimlicher Maler und ein sehr großer Maler überdies. Abgesehen von der erstaunlichen Schönheit der Farbe, die er entdeckte, abgesehen von dem lückenlosen Aufbau der Tonfolge, den er als Schönheit empfand — er hat Dinge in der Natur beobachtet, die dann jahrhundertelang niemand wieder sah. Einmal hat er eine Landschaftsskizze gemacht, wo der Wasserspiegel heller ist als der Himmel, der sich in ihm reflektiert! Doch solches kann man ja nur vor den Originalen empfinden, davon gibt keine Abbildung eine Vorstellung. Was sich aber auch vor Nachbildungen bis zu gewissem Grade wenigstens nachfühlen läßt, ist dieser merkwürdige auf das Ensemble gerichtete Raumsinn, der mit Hilfe rein malerischer Werke die räumliche Wirkung zusammenbaut. Die etwas später als diese Tiroler Ansichten entstandene Aufnahme des fränkischen Dorfes Kalckreuth (Abb. 8) besteht nur aus großen Massen und Flächen, einfach nach ihrem Lichtwert gegeneinandergesetzt und durch die Farbe jedes einzelnen Stückes in das richtige räumliche Verhältnis gebracht. Kein Detail bedeutet für sich allein etwas, jedes ist für sich allein sogar vollkommen interesselos. Alles dient nur dem Ensemble, jeder Busch, jedes Hausdach, jeder hell beglänzte

Wiesenabhang. Die Pläne stehen fest und modellieren die Tiefe in kräftigen und in zarten Akzenten, und zum Problem des Bildes wird die farbige Luft über den Dingen. Das konnte nur jemand malen, dem die Natur ein Augenerlebnis bedeutete, der ihr ganz unabhängig und ganz absichtslos gegenübertrat. Und weil dies im tiefsten Gefühl bei Dürer verankert war, dieses Erleben der Landschaft, darum konnte sich sein Raumsinn für alles Bildhafte so schnell und stark entwickeln, daß das Verlangen nach Konstruktion schließlich zum Zwang und zur unabweislichen Notwendigkeit wurde. Das Studium der Linearperspektive, in den nächsten Jahren manchmal etwas zu handgreiflich und zu sinnenfällig demonstriert, bedeutete bei Dürer erst eine Folgerung aus seinem Raumerlebnis. Nicht umgekehrt. Als er die schöne helle Landschaft unter dem „Kampf Michaels mit dem Drachen" in der Apokalypse zeichnete, konnte er ebensowenig eine korrekte Architekturaufnahme machen wie damals, als er den Verlorenen Sohn in Kupfer stach, aber die räumliche Richtigkeit der hintereinanderliegenden Pläne, durch die der Blick hemmungslos hindurchschreitet und die von ungebrochenen Konturlinien seitlich begleitet werden, war rein anschauungsmäßig schon gefunden.

Wenn wir uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen jetzt wieder fragen, was Dürer und seinem Stil denn nun Italien in der Folge wirklich gegeben hat und wie von jetzt an sich sein Stil entwickelt, haben wir daran zu denken, daß er wesentlich Figurenmaler war und sein wollte und daß einstweilen der Mensch das Hauptthema seiner Kunst bedeutet. Und der Mensch, das hieß im Sinne der damaligen Renaissance: der nackte Mensch, und es bedeutet gewiß

keinen äußerlichen Zufall, daß von diesem Augenblicke an die Kupferstiche, das „vornehmste" Material des Zeichners, seine wesentlichsten Schöpfungen enthalten. Was er in den Holzschnittfolgen nur leise, nur so „am Rande" zu sagen gewagt hatte, gewinnt in den Kupferstichen hauptsächliche und fast ausschließliche Bedeutung. Die Stoffe waren durch die Berührung mit Italien und durch sein humanistisches Interesse bald gefunden: Aus dem venezianischen Aufenthalt gibt es ein Studienblatt, wo er sich allerhand Stoffe notiert (Abb. 9), einen Raub der Europa, Satyrn und Mänaden, die aus Ovids Verwandlungen stammen könnten, einen Eros als Bogenspanner und anderes Mythologisches. In der heidnischen Welt tummelt er seine Aktvorstellungen, soweit er sie nicht im Reiche einiger weniger christlicher Märtyrer unterbringen kann. Und hier berührt es nun merkwürdig, zu sehen, wie seine Form immer ein wenig befangen erscheint, sobald es sich um hergebrachte nordische Figuren handelt, um den heiligen Sebastian an der Säule, den heiligen Hieronymus in der Landschaft und um die Buße des Chrysostomus. Hier überwindet er den herkömmlichen Liniencharakter mit dem oft hart absetzenden Kontur, der eckigen Betonung der Gelenke und der nach oben gedrehten Vertikaltendenz nicht ganz, so sehr er auch schon nach der Fühlbarmachung verschobener Gewichtsverhältnisse und ausgeglichener Statik trachtet. Ganz frei wird er erst auf neuem Stoffgebiet. Schon im „Doktortraum" wirkt der stehende große Frauenakt unendlich viel renaissancemäßiger als der Sebastian, der doch wohl im gleichen Jahre (1497) entstanden sein dürfte. Statt der absetzenden Umrisse hier das Fließende, Zusammengenommene der

Umrißlinie, statt der in Spiralen drehenden Verschiebungen hier die ganz klare Trennung von Ruhe und Bewegung in der Körperhaltung, statt der Vertikaltendenz hier die absichtlich horizontalen Einschnitte und die übersichtliche Gliederung des Rumpfes in geordneten Flächen. Was dies heißt, hatte er seinerzeit gelernt, als er Mantegnas Kupferstich der kämpfenden Seegötter mit der Feder kopierte (Abb. 10). Fast wie ein griechischer Vasenmaler hatte der an den Körpern das „Binnenwerk", die Innenzeichnung des Skeletts und der Modellierung, gegeben. Dürer griff dies auf und bildete es weiter, indem er das Detail noch schärfer und reicher durchzeichnete, mit sorgsam strichelnder Schraffierung und leichten Schattenlagen. Was der Akt dabei an Schwere und Volumen verlor, mochte er andererseits an Intimität gewinnen. Die Hauptsache, das antike Stehen mit Stand- und Spielbein, mit der schönen Gegensätzlichkeit in Körperansicht und Kopfwendung und der rhythmisch empfundenen Haltung der Arme wäre immer unverlierbar gewesen, auch wenn er diesen Akt nicht noch in Kontrast gebracht hätte zu der Formlosigkeit des dicken Ofenhockers.

Die Kupferstiche aus jenen Jahren wirken wie eine für den eigenen Gebrauch gemachte Formengrammatik einer ihm neuen Sprache. Jedes Blatt bringt ein neues körperliches Problem. Nach diesem Motiv der weiblichen Standfigur gibt er in der „Amymone" die Variation der weiblichen Liegefigur, gleichfalls in Gegensatz gebracht zu einer Mannesgestalt, und im „Herkules" bereichert er die Aufgabe, indem er nach Vorbildern von verschiedener Hand nun auch die bewegte Gestalt in Angriff nimmt. Das mächtige

Stehen der vom Rücken gesehenen Figur im Vordergrund, mit den gespannten Muskeln und der fast signorellimäßig überanatomisierten Modellierung bedeutet im Punkt des Darstellenkönnens einen mächtigen Fortschritt. Dies alles hat er, sobald er es einmal in Angriff nahm, sehr schnell gelernt. Aber er wollte doch kein ewig Lernender bleiben, er wollte das auch von sich aus machen, und nun zeichnet er, mit dieser neuen Vorstellung vom menschlichen Körper, ein deutsches Blatt aus seiner eigenen Phantasie: „Das große Glück" genannt. Vielleicht erschrickt man im ersten Augenblick, wenn man das sieht, diesen mächtigen Frauenleib, der so gar nichts von dem schönen Umriß, den feinen Verhältnissen und jener klug und sinnlich gefühlten Statik hat, die ihn eben noch bezauberte. Ein Modell, wie er es gerade haben konnte, schwer als Form und ängstlich und verlegen in der Haltung. Doch die ungeheure Energie, mit der Dürer die Hauptformen herausgearbeitet und wirksam gemacht, mit der er den ganzen Formenreichtum in strenger Modellierung bemeistert hat, stempelt diese Figur zu einer Großtat in seiner Kunst. Und das Wunder besteht darin, daß dieser Grad von Wirklichkeit, von Realismus ihr nichts von ihrer Traumwahrheit nimmt. Als „Bild" ist es vielleicht das Stärkste, was wir aus Dürers Jugend haben. Derartige Intimität in allem Detail (man sehe sich die Flügel an) bei solcher Schwungkraft der Phantasie hatte kein italienischer Stecher jemals zu bieten gewagt oder auch nur bieten können. Hier spricht wieder ganz stark der Gotiker. Aber er kann so vornehmlich sprechen, weil er in der künstlerischen Lateinschule so viel Grammatik in sich eingesogen hatte, daß fast wie von selber alles, was er nun macht, einen Zug von Klarheit,

von Bedeutung und großem typischen Aufbau bekam. Dies „Große Glück", äußerlich so unitalienisch wie möglich, bedeutet vielleicht doch die reifste Frucht seiner Auseinandersetzung mit Italien, die reifste deshalb, weil sie halb naiv entstand. Wie groß, wie summarisch er damals zu sehen sich gewöhnt hatte, zeigen ein paar einfache Zeichnungen aus ebendiesen Jahren, eine Skizze seiner Frau Agnes (Abb. 11), mit ein paar schnellen Strichen notiert und dabei doch von merkwürdiger Suggestionskraft in der Handschrift, und ein Madonnenentwurf (Abb. 12) von wirklich großer Form und von so viel Freiheit in der Sprache, daß man schon fast den großen Klang seiner Meisterzeichnungen aus den Jahren 1510 und 1511 zu vernehmen glaubt.

Doch die italienische Schule wirkte weiter in ihm. Das „Große Glück" konnte ihn auf die Dauer nicht befriedigen. Dies war ein Einzelfall, dieser Mensch, und er wollte doch gerade heraus aus dem Individuellen, er wollte das Typische und allgemein Gültige. Er wollte Schönheit, die Schönheit des Menschen, das Urbild und das Gesetz dieser Schönheit. Wissenschaftlich, durch Erfahrung und durch Theorie festgelegt, wollte er es. Und nun geht er daran, dies zu studieren, in den Büchern der Alten, soweit er ihrer habhaft werden kann, durch Ausfragen des Italieners Jacopo de Barbari, der so tat, als besitze er diesen Stein der Weisen, durch Vertiefung in das Problem der Proportion und durch zahllose Messungen und Konstruktionen am Modell und auf dem Papier. Nur so glaubte er zum großen Stil gelangen zu können, und als er nach mehr als vierjähriger harter Arbeit glaubt, das Geheimnis gefunden zu haben, vertraut er es im Jahre 1504 der Kupferplatte

an: der Stich von „Adam und Eva" ist das für ihn zunächst abschließende Ergebnis dieses Bemühens. Man sieht, auch wenn man die zum Teil sehr schönen Einzelstudien zum Adam nicht hinzunehmen könnte (Abb. 13), wie sehr die Wirkungen dieser beiden Gestalten errechnet sind. Die körperlichen Motive wirken in wesentlichen Punkten unklar und das ganze Formengefüge allzu absichtlich, und die wunderbare zeichnerische und stecherische Leistung kann für diesen Mangel nur ungenügend entschädigen. Man muß historisch denken, um gerecht zu bleiben. Dann wird man zugeben, daß dieses Menschenpaar mit seinen neuen Bewegungsformen, mit seiner Art, überall die klarste und erschöpfendste Ansicht darzubieten, mit seiner Sicherheit in der Funktion der Gelenke der müde gewordenen Kunst der Gotik den Garaus machte, daß die deutsche Kunst hierdurch gezwungen wurde, ihre Menschlichkeit auf andere, festere Füße zu stellen und sich klar zu werden über das formelle Verhältnis von Figur und Raum im Bilde. Weil Dürer dies für sich und für andere mit diesem Resultat seiner Proportionsstudien erreichte, bleibt sein Adam und Eva-Stich kanonisch. Nicht mehr; aber auch nicht weniger.

Der neue Bildraum, die reiche Gruppe und das malerische Element

Die beiden Pole, um die sich Dürers Kunst von Anfang an im Gegensatz zur gotischen Weise dreht, sind seine Empfindung für den menschlichen Körper als plastischer Wert auf der einen und sein eigenartiges Landschaftsgefühl, und damit im Zusammenhang sein neues Raumgefühl, auf der anderen Seite. In seiner künstlerischen Praxis durchdringen diese Elemente einander gegenseitig, und wenn er um die Jahrhundertwende in einer Reihe bedeutender Stiche und in seinen Proportionsstudien dem Figurenproblem besonders eindringlich zu Leibe geht, so darf man deshalb nicht annehmen, daß während all dieser Jahre sein Interesse für den Bildraum geschlummert hätte. Er hat dieses Interesse von Anfang an im Auge behalten, und im gleichen Jahre, wo er im Adam und Eva-Stich sein Wissen und seine Weisheit um die menschliche Gestalt unter Dach gebracht hatte, erschien ein Stich von ganz anderer Art: „Die Geburt Christi" vom Jahre 1504. Während es sich in den italianisierenden Arbeiten und im „Großen Glück", sowie im Adam und Eva, um Blätter mit großen Einzelfiguren handelt, bei denen die Einzelfigur doch mehr oder weniger die Hauptsache bedeutet, haben wir es hier mit einem gänzlich anders gearteten Interesse zu tun: die Menschengestalten, trotzdem es nur wenige sind, spielen, künstlerisch-formal genommen, kaum noch eine Rolle im Bildganzen. Entscheidend dagegen wird der Raum. Dürer baut sich, nicht gerade sehr geschickt, einen

runiösen Hof aus allerlei heterogen zusammengewürfelten Architekturstücken zurecht, denen es fast allen irgendwo an der letzten Klarheit fehlt, versieht das mit nicht immer richtig wirkenden blickführenden geometrischen Linien, übertreibt das Vor und Zurück der einzelnen Raumschichten ein wenig und deckt den geschaffenen Hofraum mit einigen dunklen, auffallend verkürzten und heftig in die Tiefe stoßenden Holzlatten. In dieses Ensemble setzt er einigermaßen belanglos seine kleinen Figürchen hinein. Er wollte einen Tiefenraum geben und verläßt sich dabei auf seine neu gewonnene Kenntnis des Gesetzes der linearen Perspektive. Denn wir müssen annehmen, daß er sich in derselben Zeit, wo er der wissenschaftlichen Proportionslehre nahetrat, auch mit der Wissenschaft der Perspektive an Hand der Italiener abgegeben hat. Anfänge dazu wird er von seiner Italienfahrt mit nach Hause gebracht haben. In der Architektur der Dresdner Madonna sieht man die Spuren, und daß er das Gesetz des Verschwindungspunktes, in dem alle steigenden und fallenden Linien im Bilde zusammenlaufen, kannte, hat er im Jahre 1496 schon praktisch bezeugt. Damals aber konkurrierten Raum und Figur noch allzusehr miteinander; so sicher, daß er die große Einzelfigur in den einheitlich aufgefaßten Raum stellen konnte, war seine Kenntnis von beidem noch nicht, und erst nach jahrelangem erfahrungsmäßigem Probieren gelangen ihm entscheidende weitere Schritte. Selbst wenn ein Mathematiker beweisen würde, daß die Raumkonstruktion auf dem Stiche von „Christi Geburt" einwandfrei wäre, würde dies ästhetisch doch noch nicht genügen. Man hat doch immer das Gefühl, man müsse an einzelnen

Stellen „um die Ecke gucken", um zu sehen, was dahinter ist, und ob es nicht am Ende nur Vorderseite sei, was man wahrnimmt. Und nicht umsonst hat Dürer den starken Tiefenstoß mit den dunkel beschatteten Holzlatten oben in die leere Luft geführt: Auseinanderstrebendes sollte zusammengehalten werden. Ganz einwandfrei war also seine perspektivische Kunst in der Praxis noch nicht, sie wurde es in jenen Jahren erst allmählich. Aber wichtiger noch erscheint das Verhältnis von Figur zu Raum. Nachdem anfangs, in den neunziger Jahren, die Figuren zu sehr dominieren, nimmt er sie jetzt, wo das Raumproblem die Hauptsache werden soll, zu klein, als daß sie eine formale Beziehung zum Raume haben könnten, und erst in einigen Blättern der gezeichneten „Grünen Passion" (die m. E. doch wohl von seiner Hand ist) und in den besseren Leistungen aus dem in Holz geschnittenen „Marienleben" findet er das künstlerische Gleichgewicht. Wie tastend seine Kenntnis der Raumperspektive damals noch war, kann man innerhalb der Folge des Marienlebens selber mit Leichtigkeit feststellen. Neben geometrisch noch etwas verfehlten Innenräumen, wie dem auf der Anbetung der Könige, steht der tadellos konstruierte auf der Darstellung im Tempel. Wie wenig indessen die Richtigkeit allein ausmacht, sieht man gerade an diesem Blatt: wissenschaftlich ist es richtig, künstlerisch wirkt es falsch — Dürer wußte damals noch nicht, daß die große tragende Säule im Vordergrunde links auf der anderen Seite eine Art von Pendant erfordert für das dem Menschen eingeborne Gleichgewichtsgefühl. Erst während der Arbeit am Marienleben hat er gelernt, mit diesen Imponderabilien und unmeßbaren Werten

umzugehen. Den Ausweg findet er jedesmal dann, wenn er, manchmal aus dem Gegenständlichen heraus, den Figuren etwas mehr Bedeutung verleiht als dem Architekturraum. In der „Begegnung unter der goldenen Pforte" scheint alles einheitlich, trotzdem man auch hier gewisse Ungereimtheiten herausrechnen könnte, weil die beiden Hauptfiguren wie von selber so viel Volumen in Anspruch nehmen, daß alles andere zur Begleitung wird, und in Marias Verlobung, wo er die Figuren noch wichtiger nimmt, bekommt der Raum fast die Bedeutung einer orchestralen Notwendigkeit. Was es endlich mit der formalen Wechselwirkung von Gruppe und Raum auf sich haben kann, wenn die Empfindung besonders groß und die Stunde besonders glücklich ist, sieht man an dem herrlichen Blatt vom Abschied Christi von seiner Mutter. Die einfache Trennung der Figuren durch den Holzpfeiler, das einsame Dastehen des Baumes und in der Ferne das Burgmassiv, das mit seinem rechteckigen Aufbau und mit seinem Verhältnis von Fläche und Durchbrechung den Formencharakter der Gruppe wiederholt, alle diese Dinge beweisen, in welchen Bahnen sich Dürers Bildstil weiterentwickeln konnte, wenn er einmal alle Ausdrucksmittel beherrschte.

Das neue Verhältnis zum Raum, nach dem er in diesen Jahren strebt, stellt ihm nun gleich auch ein anderes Problem: das Problem der Gruppenbildung. Er muß die leeren Räume füllen, und im Marienleben hat er sich weidlich damit geplagt. Nimmt er die Figuren ganz klein wie in der Geburt der Maria, so ist die Gefahr, daß er die Hauptsache verzettelt und daß er die schönsten Einzelgruppen aus Statisten baut. Ihm hat das damals nicht viel aus-

gemacht, denn er hatte damals den Hang zum Vielerlei und zur Kleinmeisterlichkeit. Aber eine Gefahr war es, denn er verlor dabei die klare Strenge, die bei ihm sonst so wohltut: durch den Figurenreichtum der Beschneidung Christi ist, trotzdem die einzelnen Gestalten größer sind, kaum noch hindurchzufinden. Gibt er dagegen Szenen mit wenigen Figuren, wie bei der Verkündigung, so drängt sich wieder das Beiwerk zu sehr vor, und die Figur wird fast zum Ornament. In einem ähnlichen Dilemma befindet er sich, wenn es sich um die Frage der Reliefkomposition oder der zwanglosen Massenkomposition handelt. Er versucht es bald auf diese, bald auf jene Weise, findet aber doch die glücklichsten Lösungen, wenn er sich, wie bei der Verlobung Marias, eng an die Architektur anlehnt und Reliefanordnung mit Kreiskomposition verbindet. Ganz frei aber fühlt er sich erst, wenn er sich in der Landschaft ergehen kann. Zwar bot das Thema der „Heimsuchung" keine allzu großen kompositionellen Schwierigkeiten in sich: die beiden Frauen, Joachim etwas beiseite, und noch einige Zuschauer, das war an sich keine allzu verwickelte Aufgabe. Aber weil nun Dürer eine herrliche weite Berglandschaft dazu zeichnet und weil sich die Köpfe der beiden Frauen genau an der Scheidelinie zwischen Vorderplan und Hintergrund befinden, weil er die Gruppe der Zuschauerinnen durch eine Baumkulisse zusammenfaßt und den Joachim in ein nebensächliches Stück Architektur hineinstellt, wirkt alles kompositionell so selbstverständlich, so wenig gestellt, so klar in allen Gelenken des Bildaufbaus. Das Hinausstreben der Landschaft in den Tiefenraum, mit dem langsamen Verebben der plastischen Werte, tut der Komposition so gut, weil der Land-

schafter Dürer dergleichen im Vollgefühl jugendlicher Entdeckerfreude als glücklicher Reisender einst empfunden hatte. Hier sind diese Erlebnisse für den Bildwert ganz lebendig geworden.
Und nun kommt mit dem landschaftlichen Element das malerische Element in seinen graphischen Stil hinein. Seine Holzschnitte bekommen etwas Toniges und sehr Zartes, die Stufenfolge vom tiefsten Schwarz bis zum hellsten Weiß ist in sich viel größer und reicher, als sie in der Apokalypse war, die Wirkungen dieses Ausdrucksmittels sind gesammelter und mehr konzentriert, und er macht Ernst mit der Einheit der Beleuchtung, die in der Apokalypse nur versuchsweise einmal angewendet war. Nur durch dieses Mittel gelingt es ihm schließlich doch, plastisch so verzettelte Gruppen wie die vom zwölfjährigen Jesus im Tempel und die von der Beschneidung im Raum einigermaßen zusammenzuhalten, und nur infolge der Einheitlichkeit der Lichtquelle kann er so viel Licht- und Schattenreichtum über die Gruppe von Marias Verlobung mit dem Dämmerdunkel des Kircheninterieurs dahinter ausgießen. Die wahrhaft malerische Lichtführung aber gibt er, der Landschafter, dem Landschaftsblatt von Marias Heimsuchung. Wie das Licht auf den Figuren, auf den Büschen und Bäumen und den fernen Bergen aufglänzt und wie derselbe Wechsel von Licht und Schatten, der die Gruppe der beiden Frauen so reich und so reizvoll macht, dann zum Schluß noch einmal wiederkehrt ganz oben in den bekrönenden Wolken, dies hat nicht nur diese formalkompositionelle Bedeutung des Zusammenstimmens aller Faktoren auf denselben Generalnenner, sondern ist über dies hinaus und wahrscheinlich ursprünglich so entstanden, ein sinnlich

seelisches Erlebnis, das ganz allein steht in der damaligen deutschen Graphik.

So wie das „Marienleben" und die „Grüne Passion" sich auszeichnen durch den Reichtum gegenständlicher und formaler Motive, gleichzeitig aber auffallen durch eine gewisse Unausgeglichenheit der künstlerischen Leistung, so ist es mit Dürers ganzer Kunst in jenen Jahren, etwa von 1500–1505. Wohl nie wieder haben ihn so viele Probleme zu gleicher Zeit beschäftigt, nie in seiner ganzen Entwicklung laufen die Fäden so durcheinander und so auseinander. Er war damals in einem Stadium des Suchens und Versuchens, er wußte, was er erringen wollte, war aber offenbar noch nicht ganz klar, wieviel von dem, was er schon besaß, er würde opfern müssen. Großer Figurenstil und Idealfigur, Landschaftsgefühl und Raumproblem, einfache Anschauung des Menschen bei weitgetriebener Intimität der Einzelform, figurenreiche Szene und strenge Komposition, alles stürmt auf ihn ein, und es ist kein Wunder, daß er im Marienleben und der Grünen Passion nun doch und nun erst recht wieder einmal zum echten Quattrocentisten wird, mit der Überfülle der Einzelzüge und dem bezaubernden Zuviel der Dinge. Dies war sein letztes Wort an den Geist des 15. Jahrhunderts, dem er nun Valet sagt, im Bewußtsein dessen, daß er vielleicht sein Bestes und Stärkstes an Kapital, an heimlich versammeltem Schatz, diesem Geist verdankt. In den Jahren, wo er um formelle Klarheit ringt und um die strenge Gruppe, wirft er doch, aus der Fülle seiner Vorstellungskraft, eine so merkwürdig gotische Zeichnung wie die Kreuztragung (Abb. 15) aufs Papier, und ehe er die Geburt der Maria im

Marienleben aus irgendwelchen Konstruktionsgründen in so verzettelter Form herausgibt, hatte er rein instinktiv jene so unendlich viel größere Lösung des Problems in einer schnellen Federzeichnung (Abb. 16) schon gefunden. Es gab damals Augenblicke, wo Unsicherheiten über ihn kamen. Denn es müßte doch, wenn es sich nicht gerade um Dürer handelte, auffallen, daß in den Jahren der Grünen Passion, in denen er besonders im Christustypus sich so sehr auf das apollinische Schönheitsideal eingelassen hat, daß es manchmal weichlich wirkt, daß derselbe Künstler so charakteristische Köpfe zeichnet wie den häßlich lebendigen Pirckheimer (Abb. 17), oder so wundervoll intim durchgezeichnete wie die Serie der Männerköpfe aus dem Jahre 1503 (Abb. 18), oder diesen ergreifend innigen Knabenkopf mit seiner starken und feinen Modellierung (Abb. 19). Alle Theorie, alles Suchen und alles Tüfteln nahm Dürer die Freiheit nicht. Sein Blick bleibt vor der Natur ganz frisch und ganz unbefangen, sein Strich wird immer großartiger und schwellender, die leiseste Bewegung der Feder hat schon formbestimmende Bedeutung und bekommt, wie in einem schnell hingeschriebenen Männerkopf (Abb. 20), kalligraphische Schönheit. Und dann wieder, wenn es sich nicht um Schönheit handelt, sondern um Erlebnisse seiner Seele, schafft er ein Blatt voll der persönlichsten Genialität, wie den Tod zu Pferde (Abb. 21). Dies alles zeugt von großem Reichtum. Nun aber, wo er die hauptsächlichsten Probleme einigermaßen zum Abschluß gebracht, wo er diesen ganzen Reichtum noch einmal hatte spielen lassen, galt es, die Kräfte wieder zu vereinigen und aus den Kräften eine Kraft zu machen. Dazu sollte ihm Italien helfen.

Viertes Kapitel

Der zweite Aufenthalt in Venedig und die malerische Monumentalität

Daß bei Dürers Entschluß, abermals nach Italien zu gehen, außer geschäftlichen Rücksichten auch Gründe künstlerischer Art bestimmend waren, darf man ohne weiteres annehmen. Er hatte sich damals, wahrscheinlich unter erneutem Einfluß Jacopo de Barbaris, wieder stark mit italienischen Problemen abgegeben, und in manchen Äußerlichkeiten seines Stiles mutet er in den Jahren kurz vor dieser zweiten Italienfahrt so italienisch an, wie nie in seinem ganzen Leben wieder. Der Christustypus aus seiner Grünen Passion, ein gemaltes Christusbild und ein Madonnenkopf aus dem Jahre 1503 sagen genug hierüber. Was seiner ganzen Kunst damals nach seiner eigenen Meinung fehlen mochte, war die strenge Ausbildung als Maler. Von jener Größe und Strenge der Probleme, denen er in seinen graphischen Arbeiten nachgegangen war, hatten seine Bilder eigentlich noch wenig profitiert. Dies wollte er auf die Höhe seiner Anschauung bringen, und so zog er aus, um „malerisch" zu werden.

Sein Hauptwerk als Maler, aus dem für seine ganze Kunst so entscheidenden Jahre 1504 stammend, hatte er in der Anbetung der Könige gegeben. Und wenn man auch sagen kann, daß es im Ton so hoch gegriffen ist wie die besten Blätter aus dem Marienleben, ihm selber mochte es bei aller zeichnerischen und technischen Vollendung doch ein wenig unter dem Niveau dessen vorkommen. Was er anstrebte: Gesetzmäßigkeit im Aufbau, Großheit des

Figurenstils und Einheitlichkeit im Verhältnis zwischen Gruppe und Raum, weist es nur im bedingten Maße auf. Manches Kleinliche macht sich noch bemerkbar, nicht nur in der Art, wie der Hintergrund mit dem Vordergrund zusammengezwungen ist, sondern auch in der Hauptsache selbst: die Figuren stehen schlecht und hart zusammen, und die Gruppe klingt nicht. Außerdem wirkte in der Malerei der Mangel an Figurenperspektive im Raum störender als in graphischen Blättern, wo doch nicht jeder Punkt genau definiert zu sein brauchte.

Was ihn an den Bildern der Italiener, die er in Venedig sah, vor allem in Werken Giovanni Bellinis, am meisten interessierte, war die große einheitliche Gruppe und das malerische Sehen. Er lernte dort, daß es in der Malerei, in seiner neuen venezianischen Malerei, nicht mehr vornehmlich auf die Linien ankommt, sondern auf die Flächen. Daß die Helligkeitswerte, die Verhältnisse von Licht und Schatten untereinander und zum Ganzen, als einheitlicher Faktor genommen werden müssen und daß dieses Verhältnis, auf die Sprache der Farben übertragen, den Rhythmus, den Ton, die Gesamtharmonie des Bildes bestimmen und daß sich diesem obersten Gesetz alles andere, Linie, Raum und Modellierung, unterordnen soll. Wäre das Bild des Rosenkranzfestes, das Dürer in Venedig malte, nicht so grausam entstellt, so würden wir besser als an der „Madonna mit dem Zeisig" sehen, wie Dürer es meinte. So, in dem Zustande, in dem es sich befindet, muß man sich mit Einzelheiten begnügen und aus ihnen Rückschlüsse machen. Zunächst fällt die größere Gesamtanlage auf, besonders im Vergleich mit der Anbetung der Könige. Er gibt

der Hauptgruppe einen einheitlich zusammenfassenden großen Schwung, bereichert das Spiel der plastischen Volumina im dramatisch-formalen Verkehr der Personen untereinander und übertreibt, wie immer, wenn er etwas Neues entdeckt, dieses Verhältnis ein wenig zu ungunsten der Nebenfiguren. Das Gewoge der Flächen erscheint an manchen Stellen zu voll, zu durchbrochen, an anderen dagegen wieder zu leer.

Mit dieser neuen Auffassung von der Gesamtwirkung des Bildmäßigen verbindet Dürer nun ein ihm neu aufgegangenes Gefühl für malerische Modellierung. Während er früher eine Form, eine Gestalt, einen Kopf plastisch streng durchmodelliert und bis ins Letzte definiert, geht er, besonders in der Behandlung der Gewänder, jetzt mehr in breiten Massen vor und ordnet diese Massen so nach Flächen, daß sie wesentlich beitragen zum Toncharakter des Ganzen. An den mächtig fallenden Mänteln vom Kaiser und Papst und von den Stifterfiguren auf dem Rosenkranzfest interessiert mehr als die Silhouetten, die an Bedeutung zurücktreten, das malerische Gewoge, das Auf und Ab der Lichter und Schatten, das Spiel von Hell und Dunkel. Dürer hat nun keine Angst mehr vor dem Gewand, weil nachgerade bei ihm ja das, was darunter sitzt, wie von selbst und mit großer Energie existiert und fühlbar wird. Wenn er einen Körper, einen Akt konstruiert, denkt er immer noch ein wenig an das, was er von Mantegna einst lernte, und die Aktstudie zum Christuskinde auf dem Rosenkranzfest (Abb. 23) darf man nicht wörtlich nehmen, so sollte der Akt im Bilde nicht werden, so überdeutlich in der Form; sie sollte nur für den Künstler selbst Bedeutung haben,

für sein gutes Gewissen, für die „probité" in der Kunst, von der der große Zeichner Ingres einmal zu seinen Schülern sprach. Und wenn man näher zusieht und die Anatomie dieses Kinderkörpers nicht mehr so genau prüft, findet man, daß selbst hier schon eine neue Empfindung vorliegt. Die Licht- und Schattenverhältnisse, hervorgerufen durch die Haltung der Arme, hätte Dürer früher mit dieser schwebenden Leichtigkeit kaum wiedergegeben, ja vielleicht hätte er sie überhaupt nicht als wesentlich wahrgenommen. Was er vor der Landschaft, im freien Spiel der Wolken und der Luft, empfand, konnte vor dem Akt noch lange stumm bleiben, als einem für diese Dinge verhältnismäßig sehr spröden Objekt. Bei Gewandfiguren dagegen spricht es deutlicher. Die Gestalt des knienden Stifters mit dem Rosenkranz (Abb. 24) lebt fast allein von dem malerischen Hin und Her der Lichtverhältnisse in den Brechungen der Fläche, und es ist natürlich kein Zufall, daß diese und eine Reihe ähnlicher Zeichnungen (Abb. 25) mit dem Tuschpinsel auf getöntem Papier gemacht sind. Das malerische Sehen und die malerische Tendenz ließ ihn zur malerischen Technik greifen. Und nun ist es im Zusammenhang mit diesen Tendenzen nur natürlich, daß dieses neue Wollen seine Rückwirkung ausübt auch auf jenes Element, das früher die Hauptsache der Dürersprache ausmachte, auf die Linie. Sie wird, da sie nicht mehr vornehmlicher Träger des Ausdrucks bleibt, ruhiger und stiller, sie fließt in längeren, einfacheren Bahnen und bekommt, ohne an Kraft sehr einzubüßen, etwas Ausgeglichenes. Was er in den frühen Stichen, etwa bei dem weiblichen Akt auf dem Doktortraum, von außen her gesucht hatte und was dort wie

eine Übersetzung aus dem Romanischen aussah, gewinnt er jetzt von innen heraus, als Folge seiner selbständigen Arbeit und erhöhten Anschauung. Es gibt bei ihm jetzt Augenblicke, wo er ganz groß, ganz einfach sieht und empfindet. Das Frauenbildnis in der Berliner Galerie muß solchen Zeiten seine Entstehung verdanken. Wenn auch das Malerische und Tonige, das so „Venezianische" seiner Atmosphäre, wohl auf Rechnung einer späteren Restaurierung mit ziemlich weitgehendem Verputzen zu setzen sein wird, die Hauptsache, der einfache Aufbau der Form und das Sehen in großen Flächen, war doch von Anfang an da und ist Dürers geistiges Eigentum. Die so interessante, aber ganz unauffällige Dreiviertelwendung, das aus ihr sich ergebende Schattenverhältnis, mit der größten Schlichtheit, ganz zusammenfassend, behandelt, dergleichen hat in der Zeichnung des Christuskindes doch seine Vorstufen und braucht daher nicht als fremde Zutat aus Dürers Leistung gestrichen zu werden. Die „Madonna mit dem Zeisig" der Berliner Galerie, noch weitgehender restauriert und übermalt, zeigt hiervon allerdings sehr wenig oder gar nichts. Sie ist und bleibt unangenehm bunt im Licht, und wenn man in Gedanken mit ihr die „Anbetung der Könige" in Florenz vom Jahre 1504 vergleicht, erschrickt man, daß Dürer plötzlich gar nicht mehr zu wissen scheint, was Harmonie bedeutet. Aber der Rückschlag erklärt sich, wenn man bedenkt, mit wieviel neuen Problemen Dürer da in Venedig plötzlich zu tun bekam. Was ihm im Einzelbildnis gelegentlich, in ganz glücklichen Momenten, gelang, konnte er in größeren Aufgaben noch nicht auf einen Schlag bewältigen.

Dürer war in Venedig wieder ein Lernender, er häufte einmal wieder Kapital an, etwas summarisch, etwas ungeordnet, für die Klärung konnte er daheim dann ja sorgen, die Hauptsache mußte ihm erst einmal die große Steigerung seiner ganzen Anschauung und seines Lebensgefühles sein, und in diesem Sinne kann der Gewinn dieser abermaligen Lehrzeit nicht hoch genug für seine Stilbildung verrechnet werden. Das Organisieren der Kräfte zu einer einheitlichen Kraft war auf dem besten Wege, und beinahe hätte er aus Italien den großen Stil der Malerei mit nach Hause gebracht, nach dem es ihn innerlich verlangte. Beinahe. Nicht ganz. Daß es nicht ganz geschah, liegt nicht nur, wie man gern zu sagen pflegt, an der Ungunst der äußeren Verhältnisse, an den unglücklich gestellten Aufträgen und an vielen damit verbundenen Widerwärtigkeiten. Es liegt auch hieran, aber nicht allein hieran. Als Dürer die italienische Kunstatmosphäre nicht mehr um sich spürt, wird er wieder etwas unsicher. Statt nun entschieden auf das wichtigste Ziel loszugehen, besinnt er sich plötzlich, daß er früher, vor seiner Reise, noch etwas vergessen hatte, und dies holt er nun aus lauter Gewissenhaftigkeit und in großer Begeisterung über diese Gewissenhaftigkeit nach: er malt die „Marter der Zehntausend", um schnell noch das früher Versäumte, die Frage der Körperverkürzung im Raum und die Frage der Figurenperspektive, zu bewältigen. Hierbei verfällt er nun wieder ganz ins Spätgotische, allzu Individuelle, er malt ein spätgotisches Bild mit einer Fülle renaissancemäßiger Einzelheiten, und über dieser kalten und erkältenden Arbeit findet er, als er dann an das große Hauptbild, den Hellerschen Altar mit der Marienkrönung, geht, die Gefühlswärme

nicht wieder. Wie das uns verloren gegangene Bild im Original als Farbe und Ton ausgesehen hat, wissen wir nicht, wir kennen nur die Komposition aus Nachbildungen und eine Reihe wundervoller Studien, und aus diesen Studien zu schließen, kann der malerische Charakter sehr schön gewesen sein, vielleicht noch schöner als das venezianische Rosenkranzbild, von dem wir ja auch nur die Ruine kennen. Aber als Realisierung einer großen Vision scheint es doch seine Schwächen besessen zu haben, etwas zu formal, etwas zu artistisch für die Verhältnisse der damaligen deutschen Kunst, etwas zu ausdruckslos für Dürers damalige Größe.

Den Horror vacui, an dem das Rosenkranzfest noch litt, hat Dürer jetzt allerdings überwunden. Die Tonart, in der er jetzt die Flächen instrumentiert, klingt einheitlich, und die ganze, höchst würdige und höchst weise gebaute Komposition steht ganz fest und geht in gleichmäßigen Gewichten, die Akzente sitzen fast immer gut, und Fra Bartolommeo hätte, mit Ausnahme einiger Köpfe, die formal nicht bedeutend genug erscheinen, kaum viel zu tadeln gefunden. Besonders der Reichtum und die Logik in den Kontrasten bei dieser starken Monumentalität mußten im damaligen Deutschland wie ein Donnerschlag empfunden werden. Das konnte niemand sonst, und man stellt sich gerne vor, daß die Deutschen froh waren, nun aus der Enge, in der sie saßen, einen Ausweg zu haben. Aber mit welchen Opfern ist dies erkauft! Der ganze Vorgang, um den es sich handelt, die Krönung der gen Himmel gefahrenen Maria, wirkt undramatisch und unlebendig, man nimmt kaum Anteil daran. Und ein stilles Existenzbild ist es auch wieder nicht, dazu ist es nicht ruhig genug, und dazu wollen

die Apostelfiguren zu viel bedeuten. Was bei Italienern natürlich erscheint, das große Dastehn und die voll zur Schau getragene reiche Entfaltung der Gestalt, wirkt bei Deutschen, wenn es dramatisch nicht schlagend motiviert wird, doch immer etwas wie gestellt und wie lebendes Bild. Intimität kann man von einem solchen Gegenstand wohl nicht verlangen, dazu ist der Stoff doch zu repräsentativ. Aber dramatischen Schwung hätte man vom Meister der Apokalypse doch wohl erwartet, und gerade hieran läßt er es empfindlich fehlen. So muß man sich mit Einzelheiten begnügen. Diese allerdings sind sehr schön und einige auch sehr bedeutend, soweit wir aus den Zeichnungen (Abb. 26 bis 30) sehen können, und vieles davon blieb der deutschen Kunst und der Dürerschen Kunst auch unverloren. Ein solcher Paulus (Abb. 26) mußte erst einmal dagewesen sein, so viel malerische Monumentalität mußte Dürer erst einmal durchgemacht haben, um jene wahrhaft innerliche Monumentalität geben zu können, wie sie in den besten Figuren der Kleinen Holzschnittpassion und den späten in Kupfer gestochenen Apostelblättern dann erreicht wurde.

Man kann das Krönungsbild als ein Übergangsstudium ansehen, als ein Studium in Grammatik und in Metrik, und wird dann die trotz wundervoller Einzelheiten vorhandene Kälte als notwendiges Übel hinnehmen. Die große schöne Dichtung, auf die Dürer nach soviel Anstrengung sowohl Anrecht wie Verpflichtung hatte, blieb ja nicht aus: das „Allerheiligenbild", die Anbetung der Dreifaltigkeit, bezeichnet die reifste Frucht des neuen Stiles in seiner Malerei. Als Vorstellung der Szene, die hoch in den Wolken über der winzigen Erde liegt, eine geniale

Leistung, als Komposition bei aller Strenge, mit der Mittenbetonung, der Gliederung in mehrere Streifen und der Kreisanordnung, doch das im ganzen reichste Bild, das Dürer geschaffen hat. Der Horror vacui, der das Rosenkranzfest noch beunruhigte, ist überwunden, aber auch die Leere, die im Hellerschen Altar stört, ist nicht mehr, und die Kenntnis und die Verwendung der Figurenperspektive, in dem Marterbild so störend ad oculos demonstriert, wirkt nun hier ganz selbstverständlich und natürlich. Und wie hat nun Dürer das Bedeutende für die Erscheinung auch bedeutend gemacht! Die Hauptsache spricht auf den ersten Blick deutlich und energisch, und das formale Hauptmotiv, die Strenge, umgeben von breitwogender Masse, setzt sich von hier aus über das Ganze fort. Innerliches und Äußerliches durchdringen einander, der menschlich so fein erlebte Zug, daß der den Papst begleitende Kardinal den Stifter mit hineinzieht in die Versammlung der Gottschauenden, bringt eine an dieser Stelle höchst wichtige Bereicherung der Gesamtbewegung, die auf der Gegenseite in der Haltung des knienden Königs und des sich umwendenden Kaisers ein Echo findet. Erst nach solchen retardierenden Momenten gibt sich das Auge und das Gefühl willig und widerstandslos dem schönen Auf- und Abwogen der Massen hin, überall durch plastische Akzente richtig geführt, durch Überschneidungen der Tiefenmassen bei den tragender Pfeilerfiguren und durch die Abstufung in den Breiten- und Tiefenentwicklungen einzelner Gestalten. Den malerischen Vortrag in der Einzelmodellierung unterdrückte Dürer allerdings hier angesichts der verhältnismäßig geringen Maße der Bildtafel mehr, als es auf

dem Hellerschen Altar der Fall gewesen zu sein scheint. Und auch das Kolorit ist wieder hart und mosaikartig bunt. Aber der malerische Gesamtcharakter, mit der starken Sprache der Flächen und Massen, die durch Lichtwerte zusammengehalten werden, beherrscht die ganze Anlage, im Großen wie im Kleinen. Auch in diesem Werk findet man eine Reihe herrlichster Einzelfiguren von ganz großem Charakter ihres Seins. Etwas wie dieser vom Rücken gesehene Papst, gleichbedeutend als Empfindung wie als Form, steht, eben wegen der Einheit von Empfindung und Form, höher als der Paulus auf dem Hellerschen Altar, weil dieses Mal der Reim nicht eher vorhanden war als der Vers. Dies ist die wahre Dürersche Monumentalität. Ein Bild aus solchem Geiste, nicht als kleine Kapellentafel, sondern als Wandgemälde oder großes Altarwerk gedacht und gemacht, hätte den Anfang einer neuen, großen Malerei bedeuten können. Doch dazu kam es einstweilen nicht, und als es einige Jahre später dazu kam, hatte Dürer keinen Anteil daran, und die weitere Entwicklung ging in anderen Bahnen.

Fünftes Kapitel

Der Höhepunkt des graphischen Stiles

Wir kennen aus Dürers eigenen Äußerungen die Gründe, die ihn nach dem Abschluß dieser Malerei veranlaßten, den Pinsel einstweilen aus der Hand zu legen und sich ganz der Graphik zuzuwenden. Widerwärtigkeiten äußerer Art gaben den Ausschlag, der Mangel großer Aufträge, Unannehmlichkeiten bei der Ausführung der wenigen ihm gewordenen Bestellungen, und das Unrentable dieser ganzen Tätigkeit als Maler, bei der er kaum auf seine Kosten zu kommen glaubte. Dies mag wirklich bestimmend gewesen sein. Aber ein tiefer liegender Grund wird darum nicht übersehen werden dürfen – der Instinkt, daß sein Talent sich am reinsten und entscheidendsten doch in der Zeichnung, in der Schwarz-Weiß-Kunst, aussprechen könne. Er war kein geborener Maler, wie Grünewald einer war, sondern ein geborener Zeichner. Und so ungerecht es ist, seine Leistung in der Malerei gering zu schätzen, besonders angesichts des Allerheiligenbildes, so falsch ist es, die Tatsache zu übersehen, daß die größte Freiheit und die größte Schönheit seines Schaffens auch in jenen Jahren auf dem Gebiete der Graphik liegt. Und was er in Italien sich erobert hatte, die monumentale Empfindung und die malerische Anschauung der Welt, käme in seinem Werk nur bedingt und nur unvollkommen zum Ausdruck, wenn nur der Hellersche Altar und das Allerheiligenbild die einzigen großen Zeugen dieser Eroberungen wären. Erst in der Zeichnung, vornehmlich in den Holzschnitten, sagte er alles, was er empfand und erlebte. Hier

liegt das entscheidende Moment, und dies hat auch seinen Ruhm dauernd begründet. Schon die Tatsache, daß in dieser Zeit, um 1510 herum, die graphische Produktion ganz überraschend reich war, zeigt, daß er selbst nun den größten Wert auf diese Seite seiner Kunst legte: der Abschluß der Großen Passion und des Marienlebens durch Hinzufügung der noch fehlenden Szenen und der Titelblätter, das Entstehen der sehr umfangreichen Kleinen Holzschnittpassion mit ihren achtunddreißig Nummern sowie einiger der bedeutendsten von Einzelholzschnitten; und endlich die Schaffung der Kupferstichpassion sowie einiger Einzelstiche – dieser Reichtum graphischer Arbeit, in wenige Jahre zusammengedrängt, spricht deutlich dafür, daß erst jetzt die inneren Quellen wieder ganz frisch strömen und daß Dürer, der jetzt in der Blüte seines Lebens steht, sich beeilt, alles auf einmal herzugeben, was er in sich aufgehäuft hat.

Sieht man eine Zeichnung aus dieser Periode an, etwa die mit der „Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht" vom Jahre 1511 (Abb. 31), so fällt einem zunächst die sehr große Einfachheit und Schlichtheit in der Gesamtwirkung auf. Vergleicht man dies mit ähnlich gestimmten Blättern aus der Zeit des Marienlebens, zum Beispiel der doch so glücklichen Komposition der „Mariengeburt" (Abb. 16), so ist man betroffen, daß bei dieser viel größeren Schlichtheit soviel stärkerer Ausdruck und soviel Suggestionskraft möglich ist. Dies liegt einmal an der besseren Erfassung des Hauptmotivs und an der energischeren Betonung der wesentlichen Akzente, an dem klareren Aufbau der Formen, an dem Sinn für Gleichgewicht und Abwechslung in den Massen, kurz an den Dingen,

die er auch in der Komposition seiner Gemälde schon erprobt hatte. Wie weit dies in der Zeichnung gelegentlich gehen kann, verrät das Blatt mit der „Heiligen Sippe", gleichfalls von 1511 (Abb. 32), wo er ganz einfach eine Großkomposition auf das Papier schreibt. Dann aber liegt es mindestens in ebenso hohem Grade daran, daß hier eine andere Auffassung der Linie am Werke ist, eine mehr malerische Auffassung der Linie als Ausdrucksmittel. Das Sehen in Flächenverhältnissen, in Beziehung gesetzt zum Räumlichen, das Unterscheiden der Flächenwirkung nach Lichtwerten gab ihm auch eine neue Linie in die Hand. Da er mehr Abstand von den Dingen nimmt als früher, zeichnet er summarischer und strebt nach einer tonigen Wirkung. Alles, was wirkt, soll durch die reine Linie wirken, nicht mehr durch die modellierende Plastik. Die Linie soll gewissermaßen Fernwirkung bekommen. Auch wenn er früher seine Graphiken mit der Annahme einer einheitlichen Lichtquelle konzipierte, so hatten sie nachher doch nie etwas ganz Einheitliches, sondern eher etwas Zerrissenes. Der Lichter erschienen zu viele, weil zu viele einzelne Teile einzeln modelliert und dem Licht zugedreht waren. Dasselbe wie in zahllosen geschliffenen Facetten aufleuchtende Blitzen und Flimmern, das er als Maler in der Florentiner „Anbetung der Könige" geliebt hatte, findet sich in seinen Stichen von Adam und Eva und vom „Weihnachten" wieder, ebenso wie in den damals entstandenen Blättern des Marienlebens. Er gibt zuviel Rundung, und auf den vielen runden Oberflächen spielt das Licht mit einem solchen Reichtum, daß es sich nicht mehr einfangen und sammeln läßt, ja, daß es nicht einmal den Eindruck wahrer Hellig-

keit macht. Jetzt aber weiß er, daß zum einheitlichen Zusammensehen im Licht eine gewisse Distanz gehört und daß sich bei dieser Distanz die Einzelmodellierung von selber verbietet. An Stelle der krummen Linie tritt die gerade Linie, an Stelle eines komplizierten Systems von großen und kleinen Strichen, Strichelchen und Punkten tritt nun der einfache Strich, und was früher die mehrfach übereinanderliegenden Schraffierungen tun sollten, wird jetzt durch eine neue Ökonomie erreicht: durch die mehr oder weniger starke Dichtigkeit der Strichlagen und die nicht mehr nach der Plastik der modellierten Form, sondern nach der nach Nähe und Anziehungskraft der Lichtstellen geführten Richtung und Bewegung der Strichmassen. Dürer hat gelernt, das Papier zu überwinden; wo er das Weiß stehen läßt, meist in großen und gesammelten Bahnen, bedeutet und suggeriert es wirklich Licht und Helligkeit, nicht nur Reflex.

Dieses Prinzip liegt in den beiden genannten Zeichnungen von der „Flucht der heiligen Familie" und von der „Heiligen Sippe" ganz klar zutage. Bei dem figurenreichen Blatt der Sippe, wo viele Körper dicht beieinander im Raume stehen, wo also ein großer und reicher Komplex plastischer Form zusammengedrängt wurde, findet man eigentlich nur noch gerade Linien, einfach und schnell zusammengestrichen, mit starkem Abnehmen der plastischen Volumina nach dem Hintergrunde zu: die Tiefenfiguren sind rein als Flächen empfunden und behandelt. Nur an wenigen Stellen, im Gewande der Maria, kommen ein paar Kreuzlagen vor, die übrige Modellierung wird durch nichts als die Verschiedenheit in der Richtung der Strichlagen und durch die Abwechslung in der

Dichtigkeit der Netzmaschen geleistet: bei feinen Formenverhältnissen, wie etwa bei den Köpfen der beiden Frauen, liegen die Striche ganz dicht, bei gröberen, wie bei den Gewandstoffen, liegen sie etwas weiter auseinander. Jede Form wird mit den knappsten Mitteln, mit der erschöpfendsten Formel angedeutet, und daher hat jeder Strich den Charakter des absolut Notwendigen, Unbedingten. Es ist ein beinahe abstraktes Zeichnen, man findet den Punkt nicht mehr, wo Wahrnehmung und Vorstellung sich trennen, vieles scheint und manches ist auch aus dem Kopf gemacht, auch wenn man, wie bei der Madonnenskizze von 1514 (Abb. 33), Grund zur Annahme hat, daß eine Modellstudie vorliegt.

Diese abstrakte Art zu zeichnen, der wegen ihrer Unabhängigkeit vom jedesmaligen Natureindruck eine hohe kalligraphische Schönheit eignet, konnte Dürer wagen, weil er nun alles gelernt hat, was er wissen will, weil der Formenreichtum, den er in seinem Gedächtnis angesammelt hat, so groß ist, daß er ihn nicht mehr im Stich läßt. Raum und Gestalt, Perspektive und Körperbewegung boten ihm keine neuen Probleme mehr. Er weiß das jetzt auswendig und braucht nicht mehr umständlich zu sagen: dies ist, sondern darf kurz behaupten: dies bedeutet. Nimmt man aus der Zeichnung von der Ruhe auf der Flucht die Figur des schreitenden Joseph einzeln heraus und zerlegt sie in ihre Bestandteile, so bleiben nichts als einige unzusammenhängende Linien, die an sich gar nichts bedeuten. Keinem Strichpaar kann man ansehen, ob es zu einem Arm oder zu einem Bein gehört, nichts ist modelliert, nichts ist auf irgendeine Stofflichkeit bezogen. Aber im Zusammenhang der ganzen Figur und

mit Beziehung auf das ganze Bild betrachtet, bekommt dies Stenogramm plötzlich wieder suggestive Bedeutung, man sieht den ganzen Mann, wie er da schreitet und den Kopf umwendet. Das ist nur möglich, weil Dürer auswendig wußte, wie es aussieht, wenn einer so schreitet, weil er an die entscheidenden und wichtigen Stellen die notwendigen, und nur die notwendigen Striche setzt. Ohne die sechs Parallelstriche am Kopf des Joseph wäre die ganze Figur zusammenhanglos.

Man darf nicht meinen, es habe bei dieser Art des abstrakten Sehens die Natur, die Empfindung für die Natur, Schaden gelitten. Dieses selbe Blatt bringt den Gegenbeweis. Der Ausdruck im Blick von Mutter und Kind ist von einer stillen Innigkeit, und es gibt wenig so intime Landschaftswirkung bei Dürer wie dieses zarte Schüttern im Laub des Baumes. Was an großer Empfindung und Stärke des Ausdrucks in diesem neuen Stil möglich war, zeigen einige Blätter aus der Kleinen Passion, die mit zum Tiefsten gehören, was Dürer überhaupt geschaffen hat. Wohl interessierte Dürer sich auch bei dem Reifwerden dieses neuen Stils anfänglich zu ausschließlich für das formale Problem, wie es so oft bei seinen neuen Errungenschaften geschah. Er wirkt dann ein wenig äußerlich und artistisch, und die zur Großen Passion und zum Marienleben hinzugezeichneten Blätter haben in ihrer blendenden technischen Vollendung doch etwas innerlich Gleichgültiges. Aber solches überwand er bald wieder, und die Szenen der Kleinen Passion wie die „Kreuzabnahme" oder „Christus als Gärtner" oder „Die Jünger in Emmaus", so streng und so einfach komponiert, so ganz monu-

mental gebaut und in so herrlicher Klarheit gezeichnet, stehen, was die Kraft des seelischen Ausdrucks anbelangt, hinter keiner anderen Dürerschen Schöpfung zurück. In dem großen Holzschnitt der „Dreifaltigkeit" lebt das verhaltene Pathos der Apokalypsezeit wieder auf, und in dem naiven Blatt vom heiligen Christoforus, auch aus dem Jahre 1511, besitzt die neue Linie wieder die alte knorrige Ausdruckskraft, die wir aus der Großen Passion her kennen.

Gegenüber dem Holzschnitt spielt in diesen entscheidenden Jahren der Kupferstich eine etwas nebensächlichere Rolle. Doch nimmt auch er natürlich teil an dem neuen Stilwollen. Nur daß die Technik sich dem großen vereinfachten Sehen nicht so geduldig fügte wie der auf das abkürzende Verfahren eingerichtete Holzschnitt. Es liegt in der Natur der Technik begründet, dieser Technik, die eine metallische Schärfe der Linienführung verlangt, daß diese Arbeiten sich mehr auf die intime Wirkung einlassen und daß die große Freiheit hier erst einige Jahre später erreicht wurde. Die malerisch-tonige Wirkung, in der Kupferstichpassion im allgemeinen etwas brillant und etwas zerfahren, in der „Madonna mit der Birne" von 1511 etwas kalt zur Geltung gebracht, erhebt sich erst in einigen Apostelfiguren von 1514 zu voller Reinheit. In den drei berühmten Meisterstichen, dem „Ritter, Tod und Teufel", der „Melancholie" und dem „Hieronymus im Gehäus", feiert die Technik Triumphe. Aber als Technik. So herrlich diese Blätter als Bildvorstellungen sind, und so schwer es, angesichts ihrer ganz unvergleichlichen Vollendung der virtuosen Stichelarbeit, dem Betrachter auch wird, ein kleines Fragezeichen anzubringen,

es ist doch vielleicht zu sagen, daß jene letzte malerische Monumentalität, wie die besten Holzschnitte sie aufweisen, hier der intimen Wirkung und der sinnlichen Freude an schöner Oberfläche in einigen Punkten aufgeopfert wurde. Sooft man sich auch wiederholen mag, daß die Grenze zwischen Zeichnung und Malerei respektiert wurde, daß auch der „Hieronymus im Gehäus" bei aller Natürlichkeit der Lichtbeobachtung und bei allem intimsten Eingehen auf die Stofflichkeit der Gegenstände nicht mit den Wirkungen der Malerei wetteifern will, die Grenze bleibt eben doch fühlbar, und man denkt eben doch an Bild und Malerei und an malerische Stimmung. Eine Steigerung war nicht mehr möglich, eine Umkehr schien geboten. So wandte sich Dürer in diesem Augenblick einer anderen, einfacheren Behandlung der Kupferplatte zu, der Radierung und der Kaltnadelarbeit. Auf diesem Gebiete fand er die große Form, die er suchte. Sein stehender Schmerzensmann von 1512, mit der kalten Nadel gezeichnet, bringt den Auftakt, in dem sitzenden Schmerzensmann von 1515, einer reinen Ätzung, ist er seines Weges sicher, und nun bricht in dem „Gebet am Ölberg" (1515) die große freie Wirkung mit aller Kraft durch, die Gewalt des seelischen Ausdruckes und die Einfachheit der malerisch-graphischen Form gehen in gleichen Bahnen. Damit hatte er auch die spröde Kupferplatte seinem neuen Wollen untertan gemacht. Noch für die Gestaltungen seiner Traumphantasie bediente er sich ihrer, seines Stiles ganz sicher, in der „Entführung auf dem Einhorn" von 1516, und der heimliche große Landschafter gibt sein Bedeutendstes in der „Großen Kanone" von 1518, alles in allem

doch am Ende das Großartigste auf dem Gebiete der spezifisch-malerisch-graphischen Monumentalität. –

Wenn im Eingang dieses Kapitels darauf hingewiesen wurde, daß Dürer diesen neuen Stil im Anschluß an seine abermalige Auseinandersetzung mit der italienischen Kunst entwickelte, so sollte damit nicht mehr gesagt sein als dies, daß Italien ihm nur die Anregung und die Klarheit über seine Ziele gab. Mehr konnte Italien ihm nicht geben. Was Dürer aus diesen Anregungen machte, den neuen großen Stil der Graphik, hatten ja die Italiener selber nicht, lernen und sich erobern mußte Dürer dies alles für sich allein und ganz auf sich gestellt. Dabei konnte ihm kein Italiener helfen, selbst Raffael nicht. Auch abgesehen davon, die wahren Quellen seiner künstlerischen Kraft, die Ausdruckskraft der Gotik, hat Dürer nie vergessen, auch in jenen Jahren der Hochblüte nicht, als er etwas so ganz anderes wollte und tat als die Gotik. Wenn er auch noch so klar und noch so abstrakt, noch so monumental und noch so „klassisch" arbeitet, darunter steckt doch immer die in die Tiefe bohrende Energie und der Sinn für das Charakteristische im Gegensatz zu dem Sinn für das „Nur-Schöne". Die Kleine Holzschnittpassion, der heilige Christoforus, das Gebet am Ölberg und das Einhorn sagen es deutlich, ebenso wie einige Handzeichnungen (Abb. 34, 36, 37, 38, 39 und 48). Und auch das scheinbar Renaissancemäßigste, was er gemacht hat, die Arbeiten für Kaiser Max, besonders die Randzeichnungen zum Gebetbuch (Abb. 40–43), enthalten noch so viel Gotik, daß man zum Vergleich etwa Holbein und Burgkmair heranziehen muß,

um zu sehen, wie es, im gewissen Gegensatz zu Dürer, die konsequente deutsche Renaissance eigentlich meinte.

Derselbe bezaubernde Gegensatz, in dem sich der Illustrator der Randzeichnungen dem Geiste des Textes gegenüberstellt, dieses Übermütige, heiter Spielende in dem Laufenlassen der Phantasie, mit ihrem Humor und ihren tollen Sprüngen, dieselbe Art von Gegensatz besteht auch in der äußeren Handschrift und der inneren Empfindung der Zeichnung. Äußerlich besehen, ist alles klar, schön dekorativ geordnet, der Strich rund und elegant, die Linie abstrakt, manchmal reine Kalligraphie, die zwischen gegenständlicher Bezeichnung und schreibmeisterhaftem Schnörkel keinen Absatz macht. Innerlich aber, wie kraus, wie bewegt, wie durcheinandergeschlungen ist alles! Das Hauptprinzip der Renaissancegestaltung, das nach geometrischen Gesichtspunkten Festgelegte, ignoriert er völlig. Ruhe, Stille und Einfachheit liebt er gar nicht, sondern er kennt hier nur die bewegte Linie, die ewig drehende und steigende Bewegung. Die abgegrenzte, klare Fläche existiert nicht. Was er mit der scheinbar abstrakten Linie hinzeichnet, ist oft individuellster Naturalismus, und dabei geht er mit der Einheit des Figurenmaßstabes vollkommen willkürlich um. Wenn er wirklich einmal irgendwo eine symmetrische Komposition versucht, zerstört er sie im nächsten Augenblick schon wieder. Nur in dem Fühlbarmachen einer frei gewählten Hauptachse und in dem gleichmäßigen Rhythmus der Flächenfüllung geht er, hierin doch geläutert durch seine italienischen Erfahrungen, über alles hinaus, was das 15. Jahrhundert gewußt hatte. Aber im Grunde ist dies alles doch so unitalienisch wie nur möglich, und

ein Italiener würde wohl mit Interesse, aber doch ratlos davorgestanden haben.

In jenen Jahren bedeutete die italienische Renaissance noch keine Notwendigkeit, sondern eine Mode in Deutschland. Sie war noch Geschmackssache, und weil es sich hierbei um Geschmack handelt, sind gerade Dürers dekorative und ornamentale Arbeiten hierfür so besonders aufschlußreich. Als er am Triumphbogen sich mühte, wollte und mußte er etwas im neuen Geschmack machen. Aber so reichlich er auch mit klassischen und italienischen Dekorationsformen hantiert, die italienische Tektonik sucht man in dieser Scheinarchitektur vergebens, nicht einmal die so wesentliche Horizontalgliederung respektierte der Zeichner und die fließende Verbindung der einzelnen Motive schon gar nicht. Und auch hier überall dasselbe Durcheinanderwürfeln der Elemente und das gleiche phantastische und launenhafte Verschlingen der Motive, die Furcht vor festen Begrenzungen und reinen, ruhenden Flächen. Die Form des antiken Triumphbogens, die doch der ganzen Komposition zugrunde gelegt wurde, ist fast bis zur Unkenntlichkeit überwuchert von fremden, aus nordischer Gefühlsweise stammenden Dingen. Soviel Dürer von den Italienern als Anregung nahm, im Eigentlichen seiner Kunstanschauung blieb er doch der heimischen Weise verhaftet. Für diese Auffassung, die sich bei der Betrachtung seiner Hauptwerke jener Epoche ergab, bieten diese Nebenwerke eine erwünschte äußere Bestätigung.

Sechstes Kapitel

Die letzte Steigerung

Sieht man einige Madonnendarstellungen aus dieser Zeit, in der Dürer mit den dekorativen Arbeiten für Kaiser Max abgeschlossen hatte, an, die gestochenen Madonnen aus den Jahren 1518–1520, so hat man das Gefühl, er habe aufgeatmet, als er die undankbare Triumphsache endlich los war. Gegenüber alle dem Kleinlichen, mit dem er sich hatte abgeben müssen, verlangte es ihn nun wieder mit aller Gewalt nach Größe und Freiheit, und neben der neuen Einfachheit dieser mächtig empfundenen Madonnen steht nicht zufällig die groß gesehene Landschaft mit der Kanone. Und wenn er in demselben Jahre ein Bild malen will wie die Lukrezia, mochte er fühlen, daß er sich in Gefahr befand, den Blick für das Große einzubüßen. Monumentalität immer nur im Kleinen zu geben, konnte ihm, der einst an den Hellerschen Altar seine kühnsten Erwartungen geknüpft hatte, nicht für immer befriedigen. So kam die niederländische Reise mit all ihren reichen Eindrücken an Kunst, Leben und inneren Erfahrungen, mit dem neuen Hochgehen seiner Gesinnung gerade recht.

Dürer hat damals in den Niederlanden sehr viel gezeichnet, sein Skizzenbuch füllte sich schnell mit allen möglichen Dingen, Menschen, Trachten, Architekturansichten, und nebenher geht eine große Zahl von Bildniszeichnungen, die er des Geldverdienens wegen oder als Andenken für seine Bekannten verfertigte; daneben einige wenige Gemälde.

Was an diesen Werken nun so überrascht und auffällt, ist wieder

ein ganz neues Verhältnis zur Natur und zum Individuellen. Man würde erwarten, daß sein graphischer Stil, in den Blütejahren ganz auf Abstraktion und Vereinfachung gestellt, nun noch summarischer, seine Zeichnung noch suggestiver werden würde, da er ja die Erscheinung und ihre Gesetze nun vollkommen beherrscht. Das Gegenteil ist der Fall. Er tritt der Natur gegenüber mit einer Naivität, als hätte er den Formeln ihrer Wirkung nie hinter das Geheimnis geblickt, er gibt sich mit einer erstaunlichen Sinnlichkeit an das Einzelne, an das Ausdrucksvolle und an den Reichtum der Erscheinungen und des Formenlebens hin. Die Köpfe aus dem niederländischen Skizzenbuch (Abb. 55—57), das berühmte Studienblatt eines alten Mannes zu dem Gemälde des heiligen Hieronymus (Abb. 58) enthalten so viel Detail, so viel Binnenwerk, so viel Einzelform, wie er seit vielen Jahren nicht mehr wahrgenommen hatte. Jeder Runzel in einem Frauenantlitz, jeder Hautfalte, jedem feinsten Auf und Ab der Modellierung an Mund und Lippen, an Auge und Haaransatz geht sein Strich gefühlvoll und mit andächtiger Intimität nach, und der kleine und kleinste Strich kommt wieder zu seinem Recht. Es handelt sich aber nicht nur um eine Verfeinerung des linearen Sehens, sondern gleichzeitig um eine Vertiefung der Empfindung für malerischen Ton in der Zeichnung, für die Verhältnisse von Licht- und Schattenflächen. Früher hätten sich diese beiden Dinge gegenseitig ausgeschlossen. Jetzt, unter dem Einfluß einer neuen malerischen Sinnlichkeit, an der die Kenntnis niederländischer Bilder, von Mabuse und Barend von Orley etwa, sicher auch von Bedeutung war, gehen sie Hand in Hand. Erst wenn man diese Voraussetzungen auffaßt, versteht

man ganz, auf welcher Basis der nun gleichzeitig in ihm erwachte Sinn für das Große, für das zusammenfassende Sehen, der Sinn für das Entscheidende steht. Da er nun die Sicherheit dafür gewinnt, wo in der Erscheinung die entscheidenden Werte stecken, kann er sich wieder weiter auf die Einzelform einlassen, weil er entschlossen ist, die Verhältnisse von Hauptsachen und Nebensachen, von Uberordnung und Unterordnung, genau zu beachten. Der große Reichtum der Natur beunruhigt ihn nicht mehr, er stört ihm die Bildwirkung nicht, da er es jetzt versteht, ihn auf die Seite zu bringen, an Stellen, wo er dem Gesamteindruck nicht schaden kann. Wie ein Musiker instrumentiert er die Begleitung, reich, ohne dem führenden Thema die Kraft zu nehmen. Seine Zeichnung von der Kreuztragung Christi (Abb. 60) gib fast so viel Beiwerk und Einzelzüge wie die im Genrehaften steckengebliebenen Szenen der Grünen Passion. Aber wie und mit welchen Mitteln dominiert hier über allem Reichtum doch die Hauptsache!

Seine Anschauung von der Darstellung groß wirkender Menschlichkeit legte er damals in den Bildnismalereien nieder, in den Porträten eines Herrn (in Boston), im Barend von Orley (Dresden) und im sogenannten Imhof (Madrid), der vielleicht richtiger mit den Namen des Lorenz Sterck zu benennen wäre. Diese Werke sprechen von Dürers neu erwachtem Interesse am Physiognomischen, derart eindringende Charakteristik, aber unter Vermeidung alles Momentanen und Erregten, hatte er früher nicht gegeben. Zugleich aber sprechen sie von einem neuen malerischen Können, sie sind nicht nur im harmonischen Kolorit, sondern

auch in der weichen Tonigkeit der malerischen Atmosphäre anders als seine früheren Bilder und auch anders als die späteren, wieder härter und zeichnerischer behandelten Bildnisse von Holzschuher und Muffel, und man darf diese Eigenart in Zusammenhang bringen mit dem Eindruck, den die niederländische Malerei auf ihn machte. Aber worauf es an dieser Stelle noch mehr ankommt, ist, zu sehen, wie nun der große Stil im Porträt bei ihm aussieht. Der Sinn für das Entscheidende, das Gefühl für das Übergeordnete und das Untergeordnete der Wirkungsfaktoren wird in diesen Werken lebendig. Breit baut er die Massen auf, der Rahmen umschließt die Figur eng, ohne überflüssigen Luftraum zu lassen, und der Kontur geht in einfachen großen Bahnen, ohne häufiges Absetzen, immer mit großem, feinem Schwung. Die Köpfe wirken, bei allem Reichtum der Einzelform, ganz schlicht und einfach, weil die Hauptverhältnisse stark betont wurden. Man faßt sofort die wesentlichsten Faktoren, das Verhältnis von Stirn zu Nase, Mund zu Augen, klar auf. Was dazwischen liegt, ist in seiner Bedeutung etwas zurückgedrängt. Bei so klarem und breitem Aufbau kann er nun in der Durchbildung der wesentlichen Einzelform, etwa eines Mundes oder eines Auges, sich auf Intimitäten einlassen, und auch in der Behandlung des Beiwerks braucht er nicht zu kargen. Nur die toten Flächen gibt er summarisch und mit den knappsten Mitteln.

Auf der Höhe solcher künstlerischen Weisheit wollte er nun einige große Gemälde schaffen, Monumentalbilder des großen Stiles. In den Niederlanden scheinen die italienischen Erinnerungen wieder wach geworden zu sein, und er hatte jetzt, durch diese Auf-

frischung seines Wesens, erst ganz begriffen, wie es die Venezianer eigentlich gemeint hatten. Denn es ist sicher kein Zufall, daß das erste Werk dieser Reihe ein venezianisches Motiv behandeln sollte, eine Santa Conversazione, ein Bild ohne Handlung, nur die Verehrung der Madonna unter Assistenz vieler Heiligenfiguren. Es ist vielleicht die größte Tragik in Dürers Künstlerschicksal, daß dieses Werk nicht zustande kam. Einige Kompositionsentwürfe und eine Reihe von Einzelstudien verraten, daß es sein Meisterwerk geworden wäre.

Man muß die Kompositionsskizzen, die eine im Breitformat (Abb. 64) und die spätere in Hochanordnung (Abb. 72), untereinander vergleichen und dann den Hellerschen Altar hinzunehmen, um zu ermessen, um wieviel größer Dürers Stil noch geworden ist. Nicht als ob der Hellersche Altar daneben kleinlich aussähe. Aber äußerlich sieht er daneben aus, unruhig und ein wenig nach „Viel Lärm um Nichts". Hier dagegen ist die große Stille über Dürer gekommen, eine ergreifende Schlichtheit, die Schönheit des Einfachen. Natürlich enthält auch diese Komposition ein großes Teil kompositioneller Rechnung, und der eigentliche Formeninhalt besteht in den gleichen Dingen, mit denen der alte Giovanni Bellini seine Bilder bestritten hatte: der Aufbau der Gruppen, das Uberordnen und Unterordnen der einzelnen Figurenkomplexe, die Verbindung der Gestalten untereinander, ihr Vor und Zurück, ihre Haltungen und Wendungen, die Verhältnisse in der Entwicklung ihres Volumens innerhalb der Weiträumigkeit der Anlage, die Art, wie sie einander verdecken und überschneiden, und endlich das wechselnde Spiel von Masse und

Durchbrechung – alles dies muß man beachten, um der Schönheit der Komposition gerecht zu werden. Aber man fühlt das nie als Gerüst und Konstruktion, weil alles von derselben ruhigen Stimmung getragen ist und an ihr teilnimmt, weil alles aus demselben Gefühl geboren wurde. Die Schönheit, im Hellerschen Altar wesentlich formal, ist zum Träger des Ausdrucks geworden. Man kann angesichts der erhaltenen Einzelstudien für Köpfe und Gewänder (Abb. 65–67) sicher sein, daß in diesem Bilde keine leeren Partien gewesen wären. Durch das wieder ganz frisch gewordene Verhältnis zur Natur, durch die Vereinigung von großem Sehen und Intimität, die gar nicht das im italienischen Sinne Gefällige sucht, sondern auch vor harter Charakteristik und schwerem, dumpfem Ausdruck nicht zurückschreckt, war die Gefahr, fremd und ausländisch zu wirken, von vornherein gebannt. Wie herrlich das hätte werden können, wenn Dürer die Ausführung nicht verschoben hätte, davon gibt dann das Bild der vier Apostel in München einen ungefähren Begriff. Dies ist von allen den geplanten Werken – mit einer Kreuzigung und einer Beweinung (Abb. 74) trug er sich damals auch noch – das einzige, dem die Vollendung beschieden sein sollte. Vielleicht wäre es das strengste in dieser Reihe gewesen, denn es ward erst 1526 fertig, und inzwischen hatte er weitergearbeitet zu immer machtvollerer Einfachheit. Aber es ist an Gestaltenleben auch das ärmste: nur die vier Männer, eng in die Fläche gepreßt und nur die beiden vorderen in ganzer Figur, schon dadurch jede Raumwirkung im Sinne der Renaissancekunst vermeidend. Alles beruht auf dem Statuarischen der Haltung, auf

der Gewalt der Plastik, auf der Monumentalität der Gewänder und auf dem heroischen und würdigen Ausdruck der Köpfe. Gegenüber solch riesenhafter Energie der Gewandcharakteristik diesen Köpfen, bei deren zweien man noch dazu nicht einmal den Blick sieht, so viel Bedeutung zu geben, daß man alles andere nur als nötig hinnimmt und die Gewänder nicht als Arrangement empfindet – welche einzigartige Leistung! Man vergleiche diesen Paulus mit dem doch so schön dastehenden Paulus des Hellerschen Altars, man vergleiche diese Zeichnung (Abb. 76) mit irgendeiner entsprechenden Zeichnung für das Hellersche Bild, und man wird sofort fühlen, daß jetzt Inhalt und Form sich vollkommen decken, daß die große Form jetzt durch die große Empfindung gefordert wird. Wie sehr auch das Apostelbild im Zusammenhang mit der niederländischen Reise steht, und daß es tatsächlich in den Kreis der damals konzipierten Bildvorstellungen hineingehört, sieht man an der Apostelzeichnung von 1523 (Abb. 75), die zu dem Kupferstich des Philippus gehört, aber doch schon die ganze formale Großheit des Paulus auf dem Gemälde besitzt. Als Dürer auf der Kupferstichplatte das ursprüngliche Datum 1523 später in 1526 umänderte, empfand er einen innerlich richtigen Zusammenhang.

Aus welchen Gründen Dürer die geplanten und zum Teil noch während der niederländischen Reise skizzierten großen Gemälde nach seiner Rückkehr in die Heimat nicht gleich in Angriff nahm, wissen wir nicht. Vielleicht schien es ihm wichtiger, sich über die neue Form erst einmal als Graphiker auszusprechen. Die Graphik lag ihm eben doch am nächsten. Er plante einen neuen

Passionszyklus, jenen Zyklus, zu dem die schon erwähnte Kreuztragung gehört (Abb. 60) und der in Holz geschnitten werden sollte. Ein Gebet am Ölberg (Abb. 69), eine Grabtragung (Abb. 70) und eine Abendmahlsszene (Abb. 77) sind erhalten, geschnitten wurde nur das Abendmahl, mit dem Datum 1523. Drei dieser Zeichnungen sind noch in den Niederlanden entstanden, und nun berührt es merkwürdig, zu sehen, wie derselbe Mensch, der in seinen Bildentwürfen so streng komponiert, in der Graphik jetzt einen Stil entwickelt, der alles Komponierte scheinbar ignoriert, der mit vielen Figuren arbeitet und dabei, auch trotz des Hinzutretens reichen landschaftlichen Beiwerks, die Hauptsache schlagend herausholt. Als ihm das Geheimnis von der Bedeutung der Überordnung und der Unterordnung der verschiedenen Motive plötzlich, wie durch einen hellen Blitz, aufgegangen war, findet er mit schlafwandelnder Sicherheit sofort die rhythmische Komposition und setzt sie an die Stelle der symmetrisch gebundenen. Die Grablegung ist vielleicht das schönste Beispiel hierfür und bietet die natürlichste Lösung, während er die endgültige rhythmische Formulierung des Abendmahlsthemas erst im letzten Augenblicke fand, nachdem anders geartete Versuche vorhergegangen waren. Diese neue Weise, sich ein Geschehnis vorzustellen, zusammen mit der größeren Sinnlichkeit des Anschauungsmenschen und mit seiner neu erwachten Naturfreude, ist das letzte bedeutende Wort des Graphikers Dürer. Er hat es gesprochen auf dem Gebiete der Passionsdarstellungen, und an der Art, wie er alte Themata hier in tiefsinnigerer und erschütternder Weise umgedeutet hat, sieht man, daß diese abermalige Steigerung einem

neuen inneren Erleben verdankt wird. Dürers künstlerischer Stil ist, in den entscheidenden Punkten betrachtet, nie eine reine Formangelegenheit, sondern tief verwurzelt in menschlichen Fragen. Das Wachsen und das Reifwerden seines Stiles bleibt bis zuletzt innig verflochten mit dem Reifwerden seines Charakters.

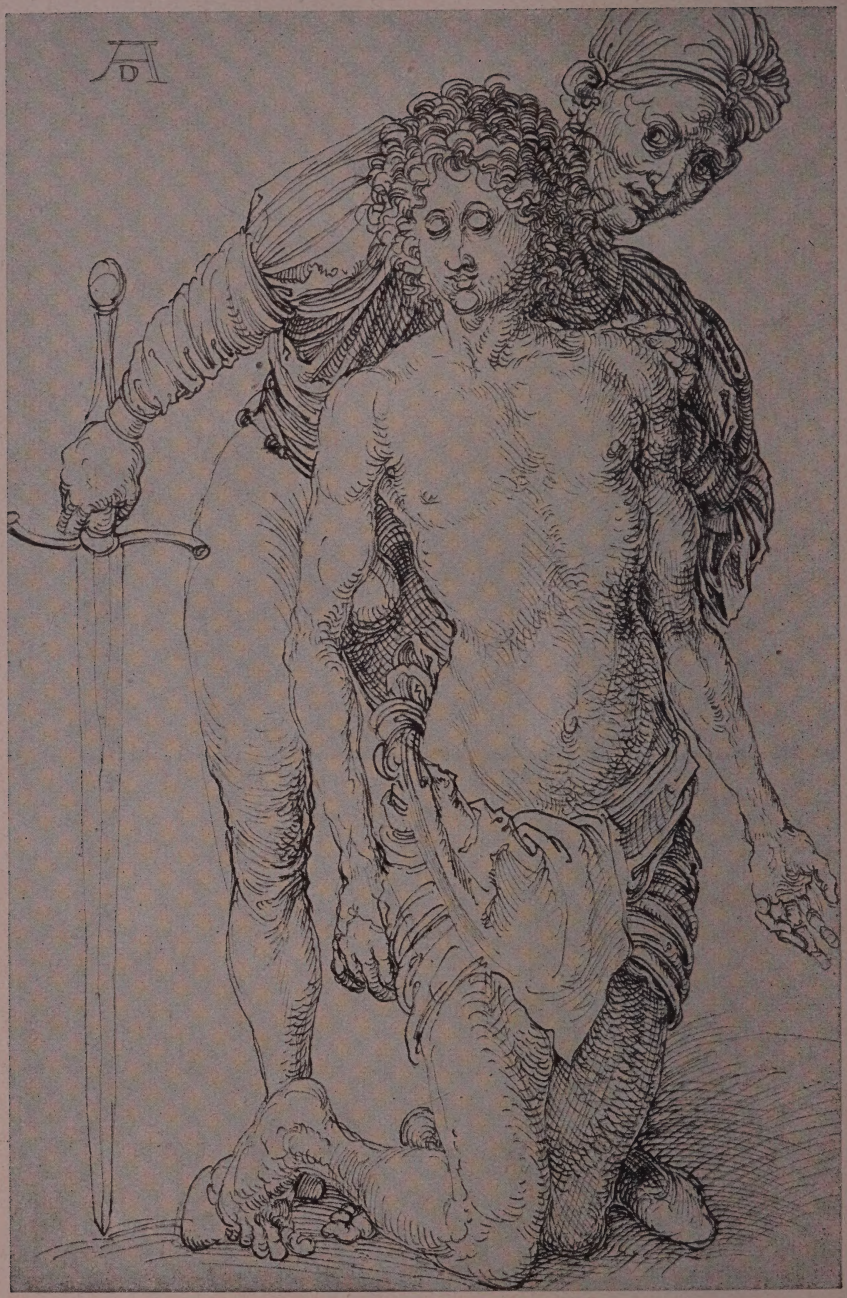
1. Selbſtbildnis

2. Der Reiterzug

3. Der Schmerzensmann, von einer Frau angebetet

4. Gotiſche Dame

5. Zwei Venezianerinnen



6. Die Hinrichtung Johannes des Täufers

7. Steinbruch

8. Dorf Kalckreuth

9. Studienblatt

10. Kampf der Seegötter

11. Dürers Frau Agnes

12. Madonnenstudie

13. Apollo

14. Herkules und die ſtymphaliſchen Vögel

15. Die Kreuztragung Christi

16. Mariä Geburt

17. Wilibald Pirckheimer

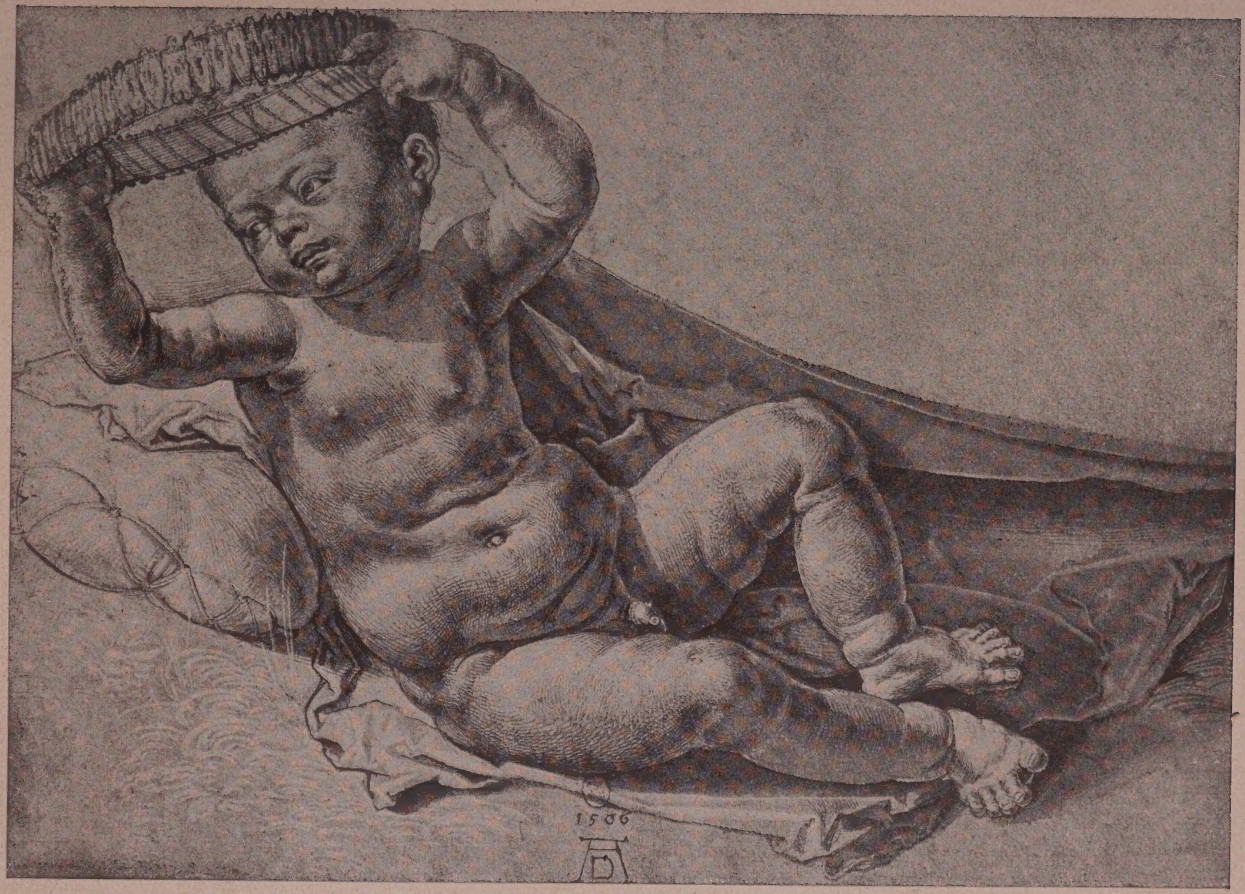
18. Jünglingsbildnis

19. Knabenkopf

20. Männerkopf

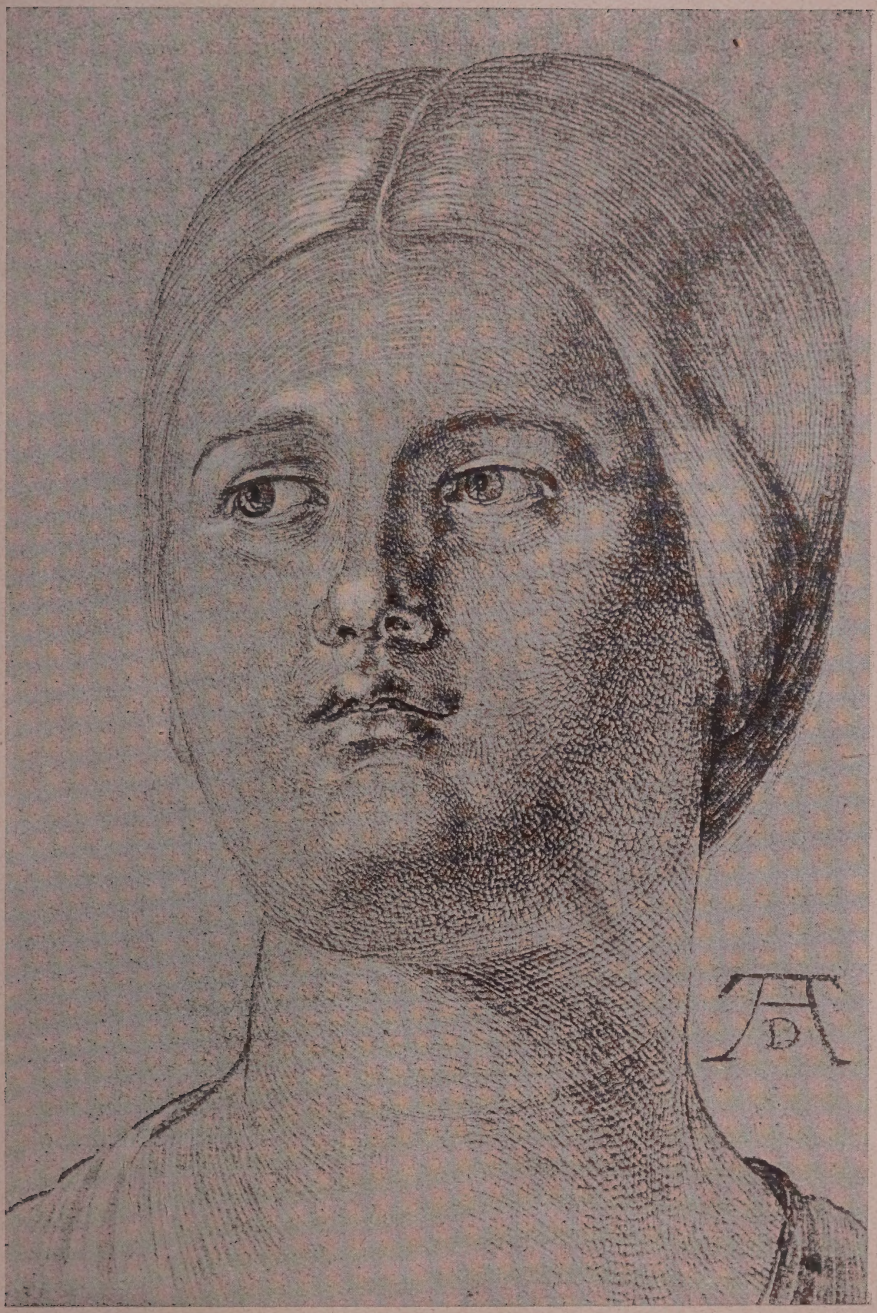
21. Der reitende Tod

22. Chriſtus vor Pilatus

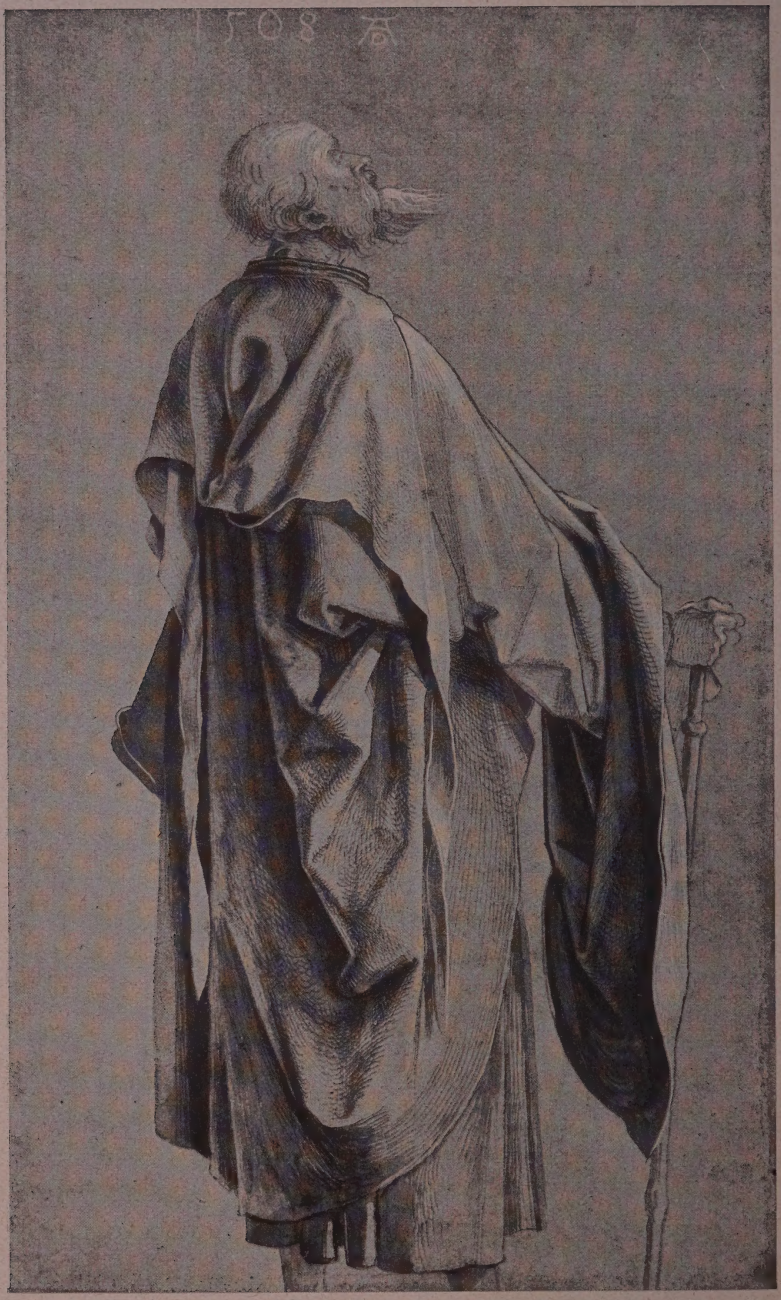


23. Christuskind

24. Kniender Mann

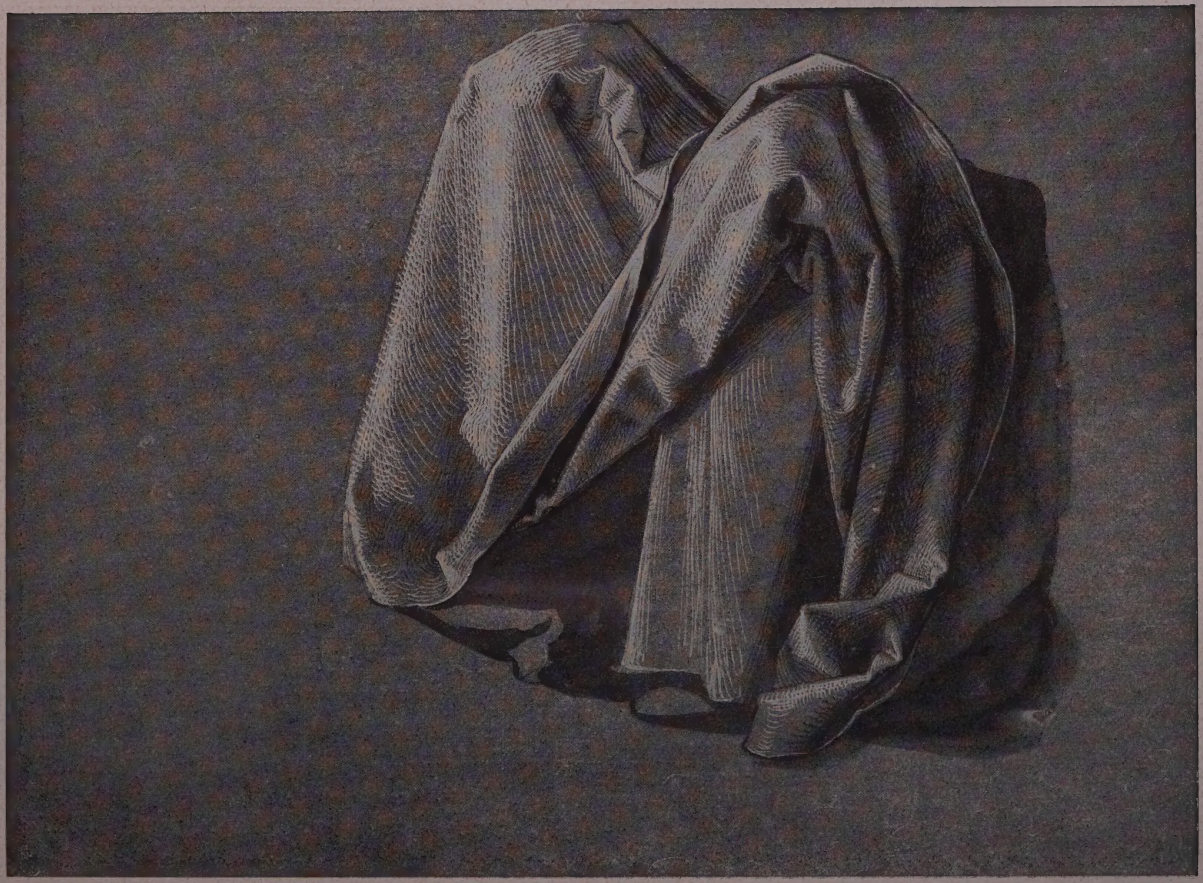


25. Frauenkopf



26. Stehender Apoſtel

27. Apoſtelkopf



28. Gewandstudie

29. Zwei betende Hände

30. Apostelkopf

31. Heilige Familie unter dem Baume

32. Die heilige Sippe

33. Madonnenstudie

34. Christus unter dem Kreuz

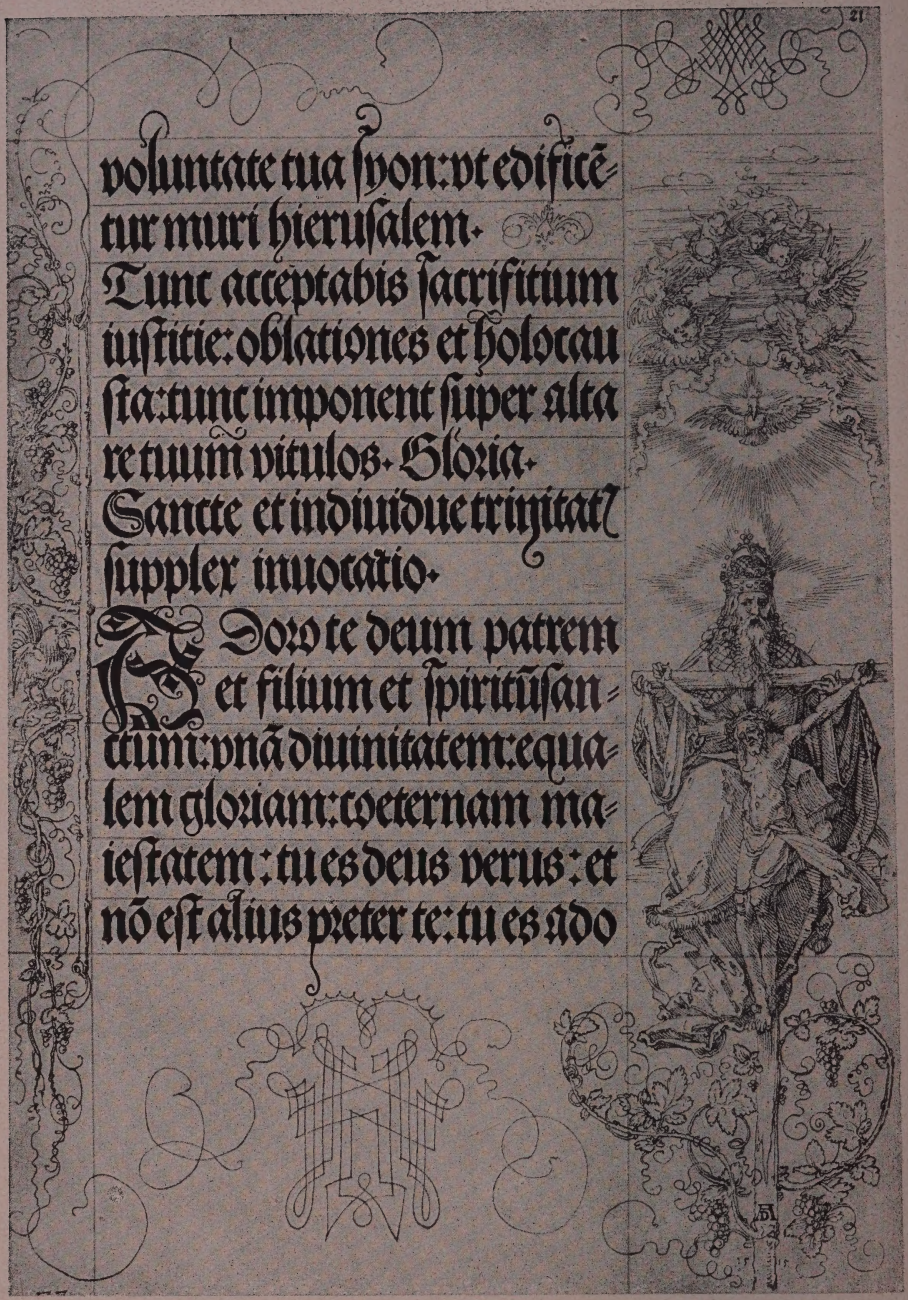
35. Andreas Dürer

36. Chriſti Geburt

37. Kinderköpfe

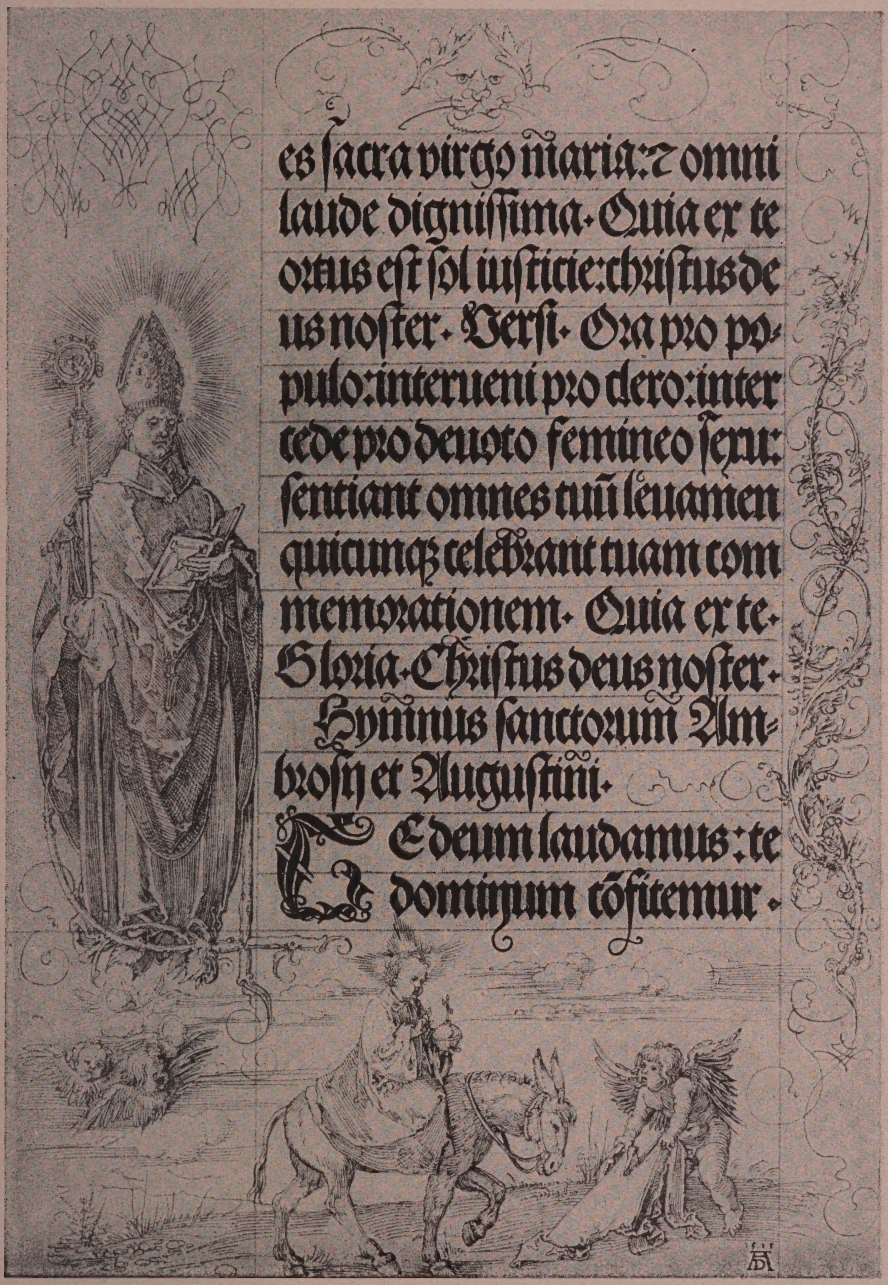
38. Dürers Mutter

39. Christus am Ölberg

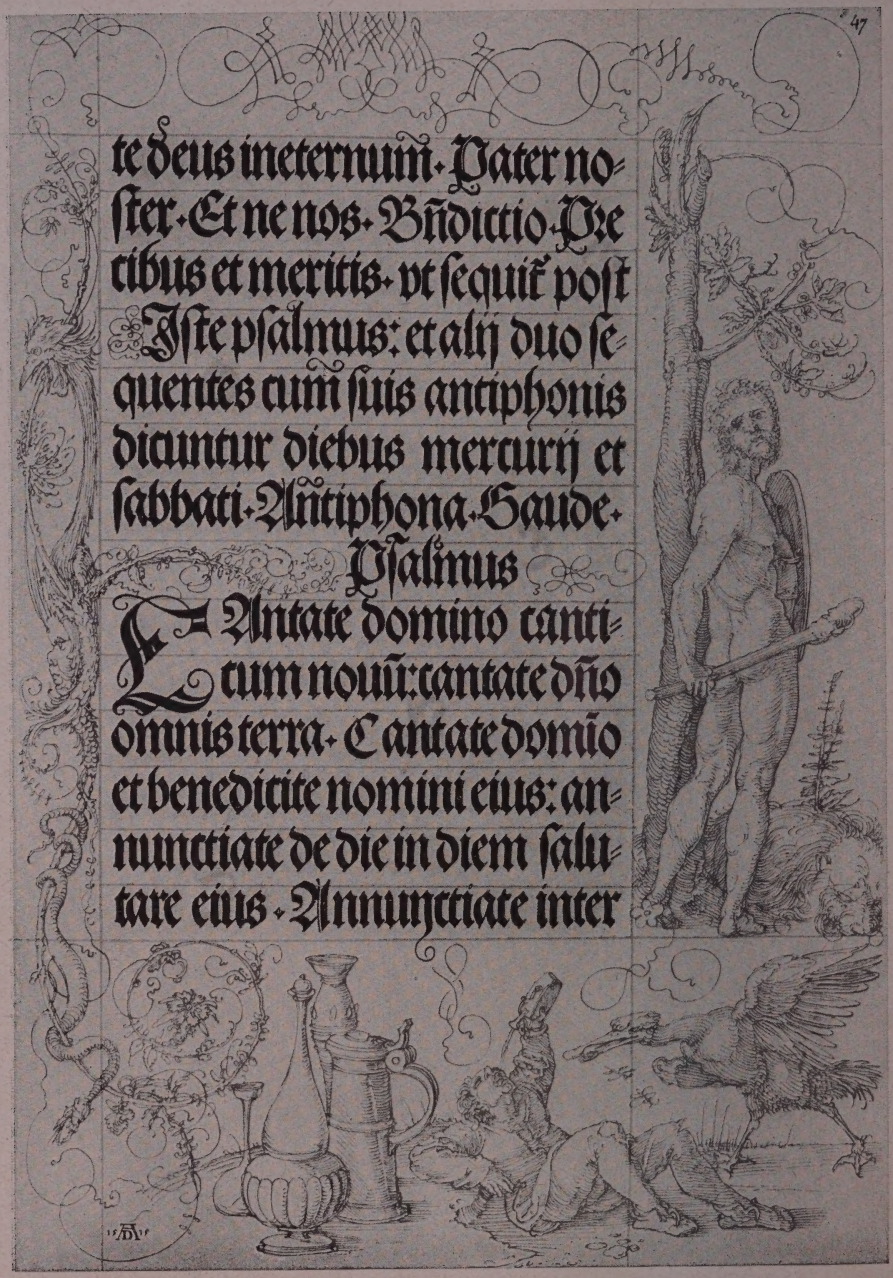


voluntate tua syon: vt edificē-
tur muri hierusalem.
Tunc acceptabis sacrifitium
iustitie: oblationes et holocau
sta: tunc imponent super alta
re tuum vitulos. Gloria.
Sancte et indiuidue trinitatis
supplex inuocatio.
Adoro te deum patrem
et filium et spiritūsan-
ctum: vnā diuinitatem: equa-
lem gloriam: coeternam ma-
iestatem: tu es deus verus: et
nō est alius preter te: tu es ado

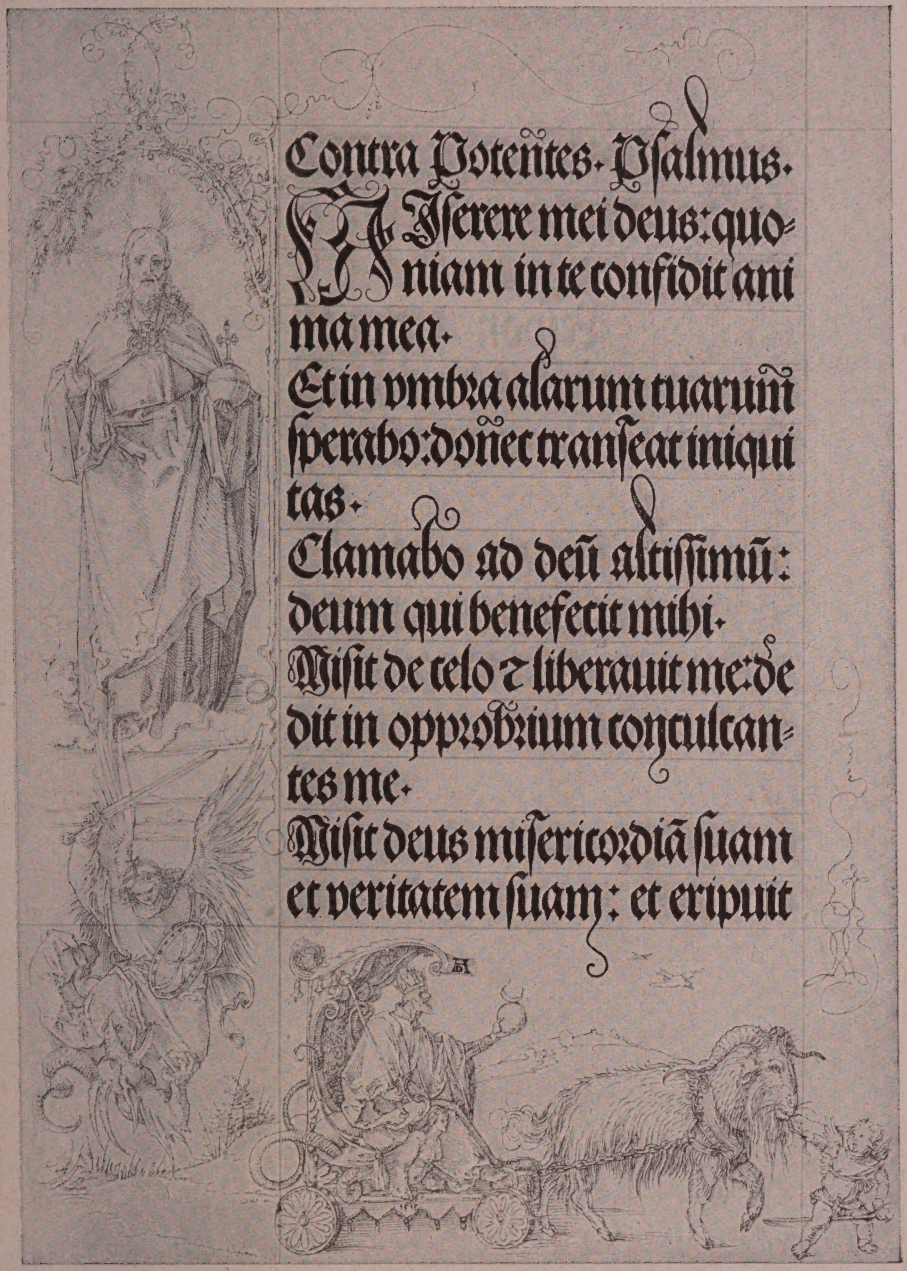
40. Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians



41. Aus dem Gebetbuch Kaiſer Maximilians



42. Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians



43. Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians

44. Die Versuchung des heiligen Antonius

45. Badeſtube

46. Männerbildnis

47. Der Apostel Paulus

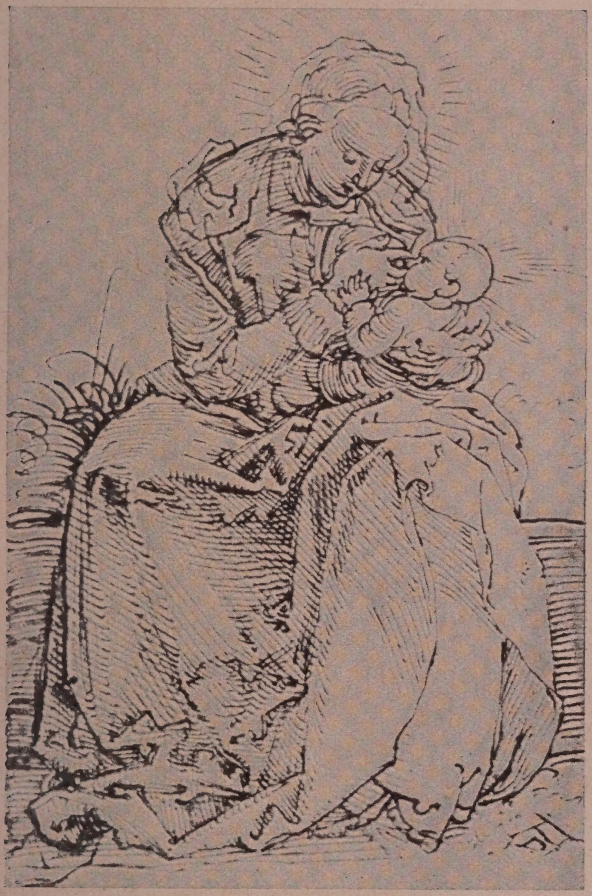
1514
AD

49. Kaiser Maximilian

50. Kardinal Albrecht von Brandenburg

51. Der Reiter mit der französischen Trophäe

52. Der Triumphwagen Maximilians



53. Die säugende Madonna

54. Die heilige Sippe

55. Zwei Frauenköpfe

56. Caſpar Sturm

57. Männerkopf

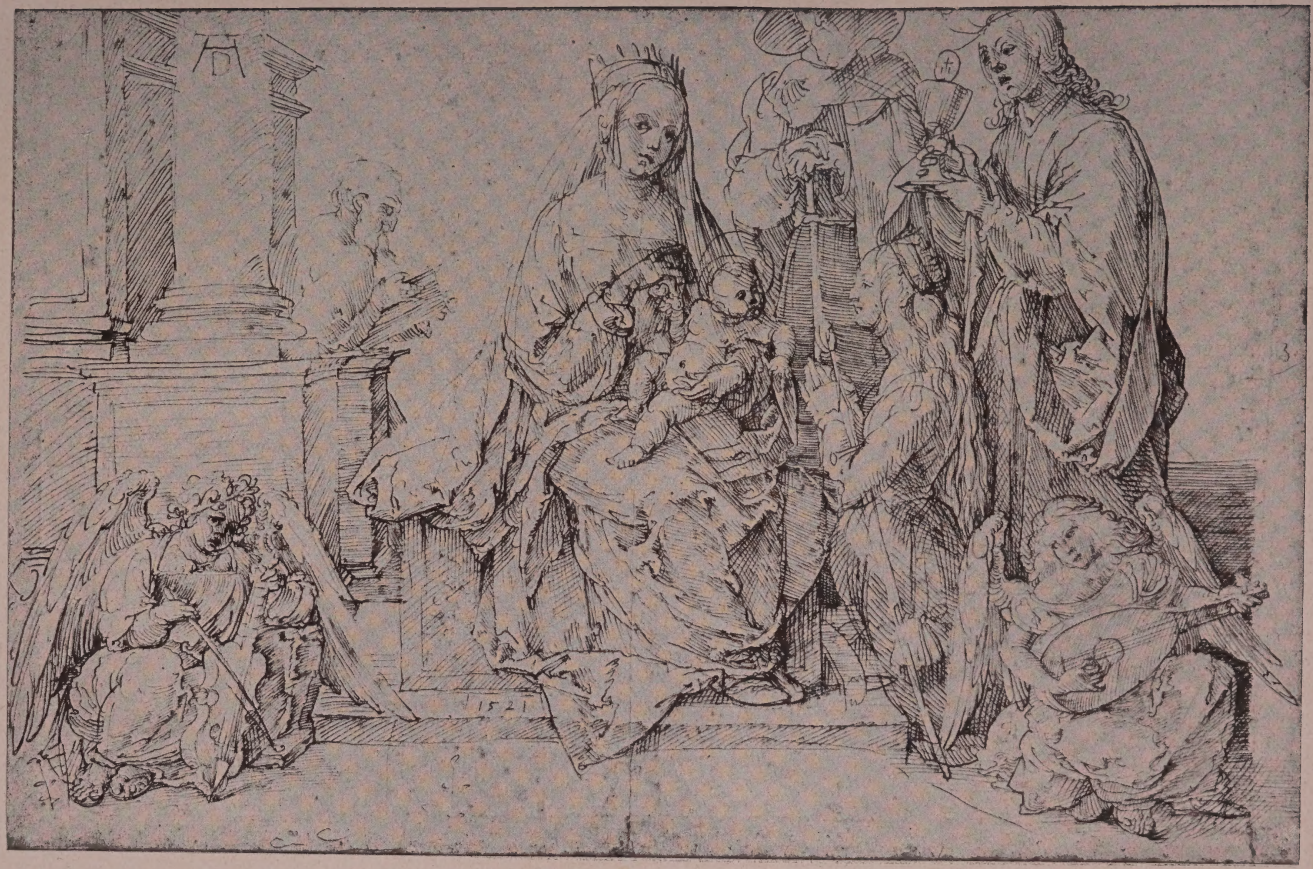
58. Greisenkopf

59. Hafen von Antwerpen

60. Kreuztragung Chriſti

61. Männerbildnis

62. Frauenbildnis aus Brüssel



63. Verehrung der Madonna

64. Entwurf zu einem Madonnenbild

65. Die heilige Apollonia

66. Jünglingskopf

67. Gewandstudien

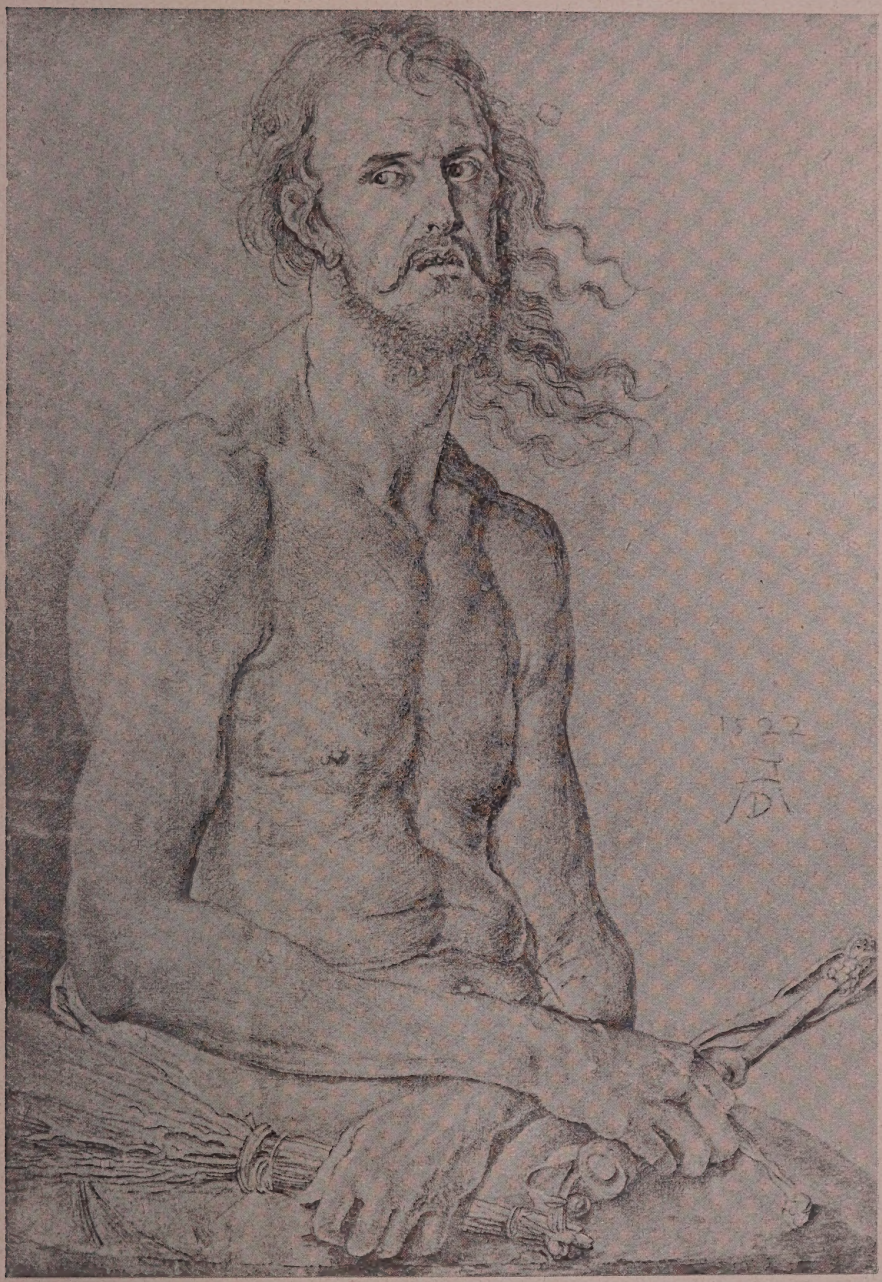
68. Beweinung Christi

69. Christus am Ölberg

70. Grabtragung Chriſti

71. Die Magd Katharina

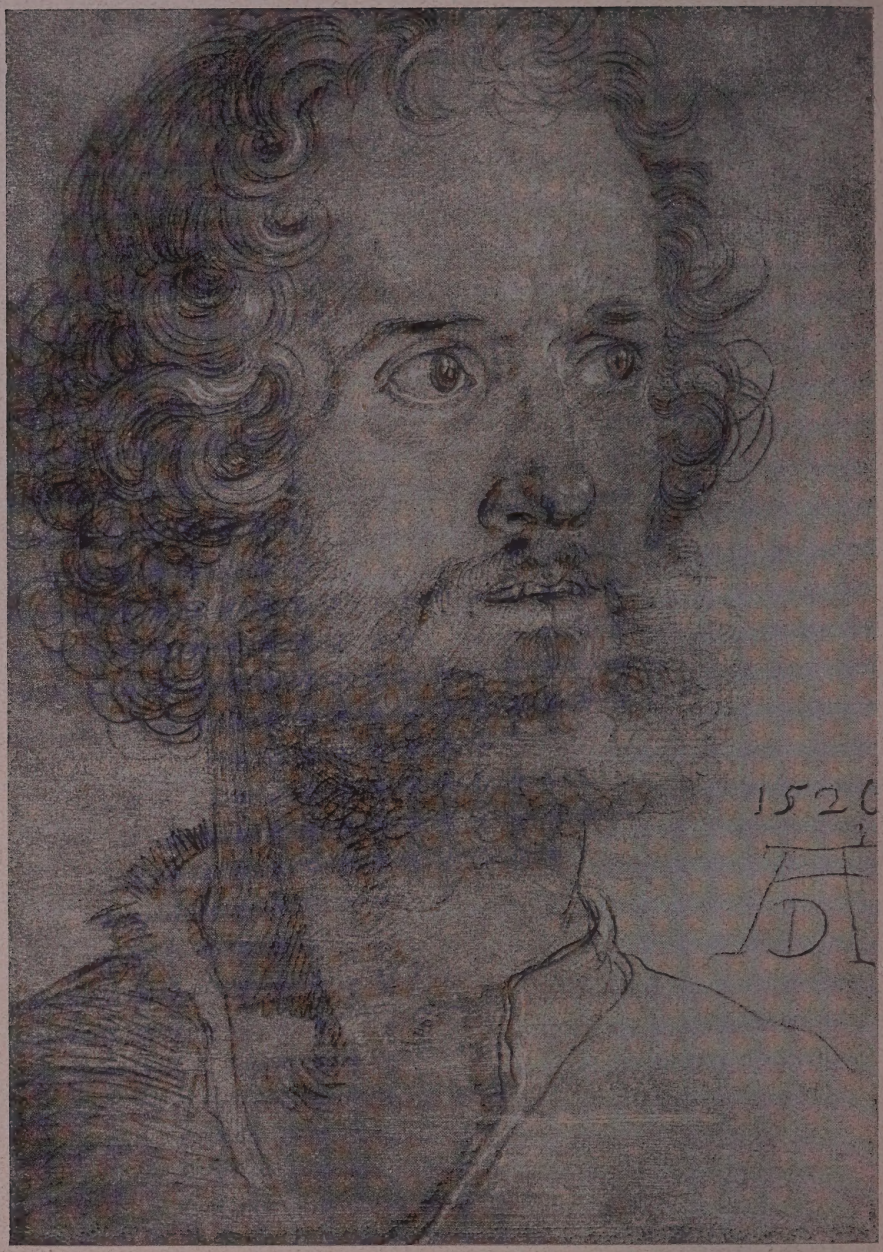
72. Entwurf zu einem Madonnenbild



73. Der Schmerzensmann

74. Beweinung Christi

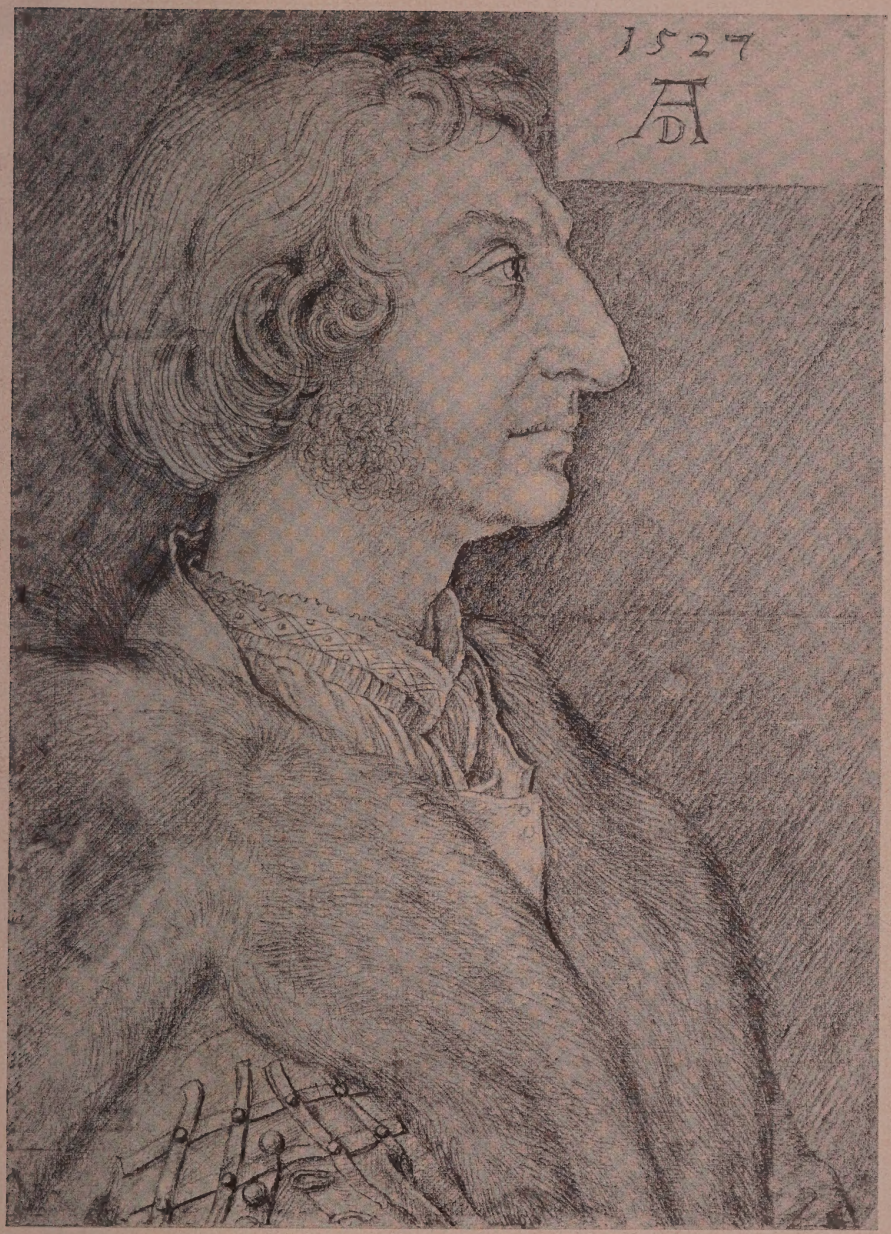
75. Stehender Apoſtel



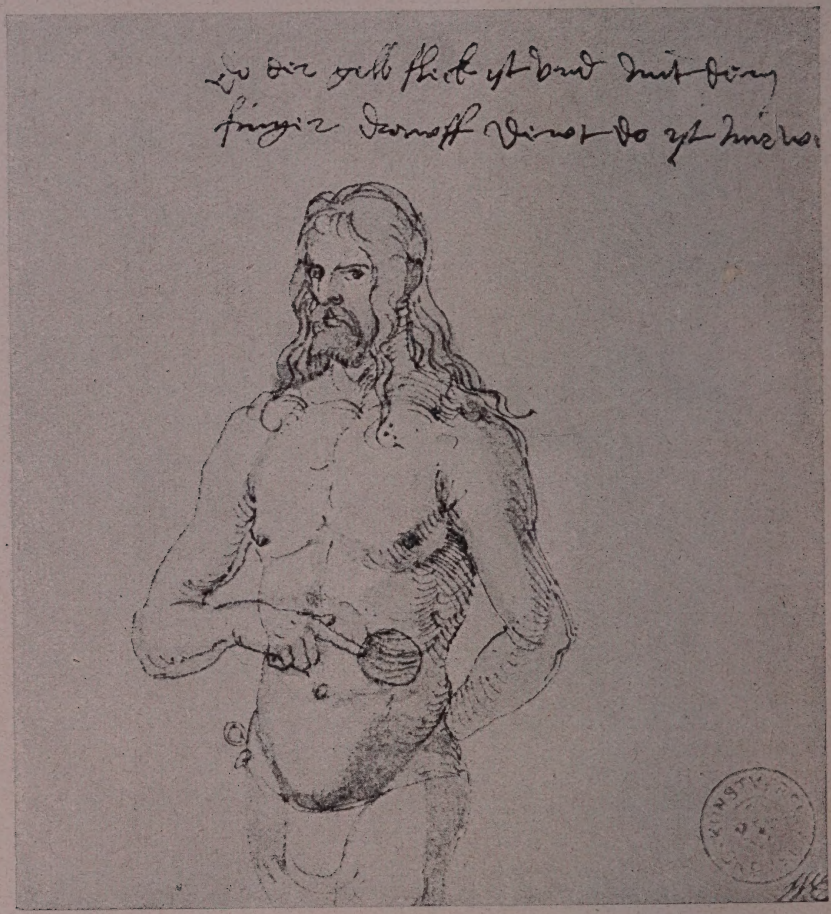
76. Kopf des Apostels Marcus

77. Das heilige Abendmahl

78. Fünf nackte Männer



79. Bildnis Ulrich Starck



80. Selbstbildnis

Verzeichnis der Abbildungen

(chronologisch geordnet)

1. Selbstbildnis, etwa 1492/93. L. 421. Federzeichnung. Universitätsbibliothek Erlangen.
2. Der Reiterzug. 1489. L. 100. Federzeichnung. Kunsthalle, Bremen.
3. Der Schmerzensmann, von einer Frau angebetet, etwa 1490–1494. Federzeichnung. Paris, Louvre.
4. Gotische Dame, etwa 1493. L. 643. Federzeichnung. Paris, Sammlung Léon Bonnat.
5. Zwei Venezianerinnen. 1495. L. 87. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.
6. Die Hinrichtung Johannes des Täufers. 1490–1494. Federzeichnung. London, British Museum.
7. Steinbruch, etwa 1496. L. 106. Aquarell und Feder. Studie zum Kupferstich des heiligen Hieronymus. B. 61. Kunsthalle, Bremen.
8. Dorf Kalckreuth. 1500. L. 105. Aquarell. Kunsthalle, Bremen.
9. Studienblatt mit mythologischen Darstellungen, darunter die Entführung der Europa. 1495. L. 456. Federzeichnung. Wien, Albertina.
10. Kampf der Seegötter. 1494. L. 455. Federzeichnung. Kopie eines Kupferstiches von Andrea Mantegna. Wien, Albertina.
11. Dürers Frau Agnes, etwa 1496–1500. Federzeichnung. Wien, Albertina.
12. Madonnenstudie, etwa 1497–1500. Federzeichnung, zu Kupferstich B. 42 und Holzschnitt B. 102. Museum zu Chantilly.
13. Apollo, etwa 1500. L. 179. Federzeichnung. London, Sammlung Poynter.
14. Herkules und die stymphalischen Vögel, etwa 1500. L. 207. Studie zu dem Gemälde im Germanischen Museum in Nürnberg. Federzeichnung. Museum in Darmstadt.
15. Die Kreuztragung Christi, etwa 1504/05. L. 444. Federzeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.
16. Mariä Geburt. 1504. L. 7. Studie zum Holzschnitt im Marienleben. Federzeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.
17. Wilibald Pirckheimer. 1503. L. 142. Silberstiftzeichnung. Braunschweig, Sammlung Blasius.
18. Jünglingsbildnis. 1503. L. 99. Federzeichnung. London, Sammlung F. Locker.
19. Knabenkopf, etwa 1504/05. L. 742. Federzeichnung. London, British Museum.
20. Männerkopf, etwa 1504/05. Federzeichnung. Kunsthalle, Bremen.

21. Der reitende Tod. 1505. L. 91. Kohlezeichnung. London, Britisch Museum.

22. Christus vor Pilatus. 1504. L. 479. Studie zur Grünen Passion. Federzeichnung. Wien, Albertina.

23. Christuskind. 1506. L. 332. Studie zum Rosenkranzbilde in Prag, Kloster Strahon. Pinselzeichnung. Paris, Bibliothèque Nationale.

24. Knieender Mann. 1506. L. 428. Studie zum Rosenkranzbild. Pinselzeichnung. Prag, ehemals Sammlung Lanna.

25. Frauenkopf. 1506. L. 501. Studie zu dem Gemälde der Eva in Madrid. Pinselzeichnung. Wien, Albertina.

26. Stehender Apostel. 1508. L. 19. Studie zum Hellerschen Altar. Pinselzeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

27. Apostelkopf. 1508. L. 21. Studie zum Hellerschen Altar. Pinselzeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

28. Gewandstudie. 1508. L. 513. Studie zu dem Gewande Gottvaters auf dem Hellerschen Altar. Pinselzeichnung. Wien, Albertina.

29. Zwei betende Hände. 1508. L. 507. Studie zum Hellerschen Altar. Pinselzeichnung. Wien, Albertina.

30. Apostelkopf. 1508. L. 508. Studie zum Hellerschen Altar. Pinselzeichnung. Wien, Albertina.

31. Heilige Familie unter dem Baume. 1511. L. 443. Federzeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

32. Die heilige Sippe. 1511. L. 524. Studie zum Holzschnitt B. 96. Federzeichnung. Wien, Albertina.

33. Madonnenstudie. 1514. L. 121. Federskizze. Kunsthalle, Bremen.

34. Christus unter dem Kreuz. 1512. L. 117. Kreidezeichnung. Kunsthalle, Bremen.

35. Andreas Dürer. 1514. L. 532. Bisterzeichnung. Wien, Albertina.

36. Christi Geburt. 1514. L. 531. Federzeichnung. Wien, Albertina.

37. Kinderköpfe. 1514. L. 249. Studien zur Melancholie. Federzeichnung London, Britisch Museum.

38. Dürers Mutter. 1514. L. 40. Kreidezeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

39. Christus am Ölberg. 1515. L. 536. Studie zur Radierung B. 19. Wien, Albertina.

40. Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Hofbibliothek.

41. Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Hofbibliothek.

42. Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Hofbibliothek.

43. Aus dem Gebetbuch Kaiser Maximilians. München, Hofbibliothek.
44. Die Versuchung des heiligen Antonius. 1515. L. 537. Federzeichnung. Wien, Albertina.
45. Badestube. 1516. L. 398. Federzeichnung. Chatsworth, Sammlung Duke of Devonshire.
46. Männerbildnis. 1516. L. 262. Kreidezeichnung. London, British Museum.
47. Der Apostel Paulus. 1517. L. 540. Federzeichnung. Wien, Albertina.
48. Männerakt und Löwe. 1517. Kreidezeichnung. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.
49. Kaiser Maximilian. 1518. L. 546. Kreidezeichnung. Studie zu dem Gemälde und dem Holzschnitt. Wien, Albertina.
50. Kardinal Albrecht von Brandenburg. 1518/19. L. 547. Kohlezeichnung. Studie zum Kupferstichbildnis B. 102. Wien, Albertina.
51. Der Reiter mit der französischen Trophäe. 1518. L. 581. Federzeichnung. Wien, Albertina.
52. Der Triumphwagen Maximilians, etwa 1518. L. 528. Federzeichnung. Wien, Albertina.
53. Die säugende Madonna. 1519. L. 529. Studie zum Madonnenstich B. 36. Federzeichnung. Wien, Albertina.
54. Die heilige Sippe. 1519. L. 322. Federzeichnung. Paris, Louvre.
55. Zwei Frauenköpfe. 1520. L. 341. Aus dem niederländischen Skizzenbuch. Silberstiftzeichnung. Museum zu Chantilly.
56. Caspar Sturm. 1520. L. 340. Aus dem niederländischen Skizzenbuch. Silberstiftzeichnung. Museum zu Chantilly.
57. Männerkopf. 1520/21. L. 55. Aus dem niederländischen Skizzenbuch. Silberstiftzeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.
58. Greisenkopf. 1521. Studie zum Gemälde des heiligen Hieronymus in Lissabon. Pinselzeichnung. Wien, Albertina.
59. Hafen von Antwerpen. 1520. L. 566. Federzeichnung. Wien, Albertina.
60. Kreuztragung Christi. 1520. Federzeichnung. Florenz, Uffizien.
61. Männerbildnis. 1520. L. 445. Federzeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.
62. Frauenbildnis aus Brüssel. 1520. L. 564. Federzeichnung. Wien, Albertina.
63. Verehrung der Madonna. 1521. L. 343. Federzeichnung. Museum zu Chantilly.
64. Entwurf zu einem Madonnenbild, etwa 1521. L. 364. Federzeichnung. Bayonne, Sammlung Léon Bonnat.

65. **Die heilige Apollonia.** 1521. L. 65. Studie für eine Heiligenfigur auf dem geplanten Madonnenbilde (Entwurf s. Nr. 64). Kreidezeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

66. **Jünglingskopf.** 1521. L. 127. Studie zu einem lautenspielenden Engel auf dem geplanten Madonnenbilde (Entwurf s. Nr. 64). Kreidezeichnung. Kunsthalle, Bremen.

67. **Gewandstudien.** 1521. L. 161. Studien zu dem geplanten Madonnenbilde. Kreidezeichnung. Kunsthalle, Hamburg.

68. **Beweinung Christi.** 1521. L. 379. Federzeichnung. Paris, Sammlung Dumesnil.

69. **Christus am Ölberg.** 1521. L. 191. Entwurf für einen Holzschnitt. Federzeichnung. Frankfurt a. M., Staedelsches Kunstinstitut.

70. **Grabtragung Christi.** 1521. L. 86. Entwurf für einen Holzschnitt. Federzeichnung. London, Sammlung Mitchell.

71. **Die Magd Katharina.** 1521. Federzeichnung. Florenz, Uffizien.

72. **Entwurf zu einem Madonnenbild.** 1522. L. 362. Federzeichnung. Bayonne, Sammlung Léon Bonnat.

73. **Der Schmerzensmann.** 1522. L. 131. Kreidezeichnung. Kunsthalle, Bremen.

74. **Beweinung Christi.** 1522. L. 129. Kreidezeichnung. Kunsthalle, Bremen.

75. **Stehender Apostel.** 1523. L. 580. Studie für den Apostelstich B. 46 und das Gemälde der vier Evangelisten in München. Kreidezeichnung. Wien, Albertina.

76. **Kopf des Apostels Marcus.** 1526. L. 72. Studie zum Gemälde der vier Evangelisten in München. Kreidezeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

77. **Das heilige Abendmahl.** 1523. L. 579. Entwurf für einen Holzschnitt. Federzeichnung. Wien, Albertina.

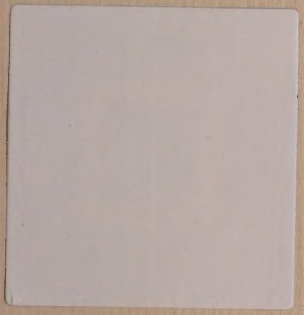
78. **Fünf nackte Männer.** 1526. Federzeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

79. **Bildnis Ulrich Starck.** 1527. L. 296. Kreidezeichnung. Kgl. Kupferstichkabinett, Berlin.

80. **Selbstbildnis,** etwa 1526/28. L. 130. Aquarellierte Federzeichnung. Kunsthalle, Bremen.

Druck des 11.–20. Tausends in der
Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

85-B16919



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01410 6260